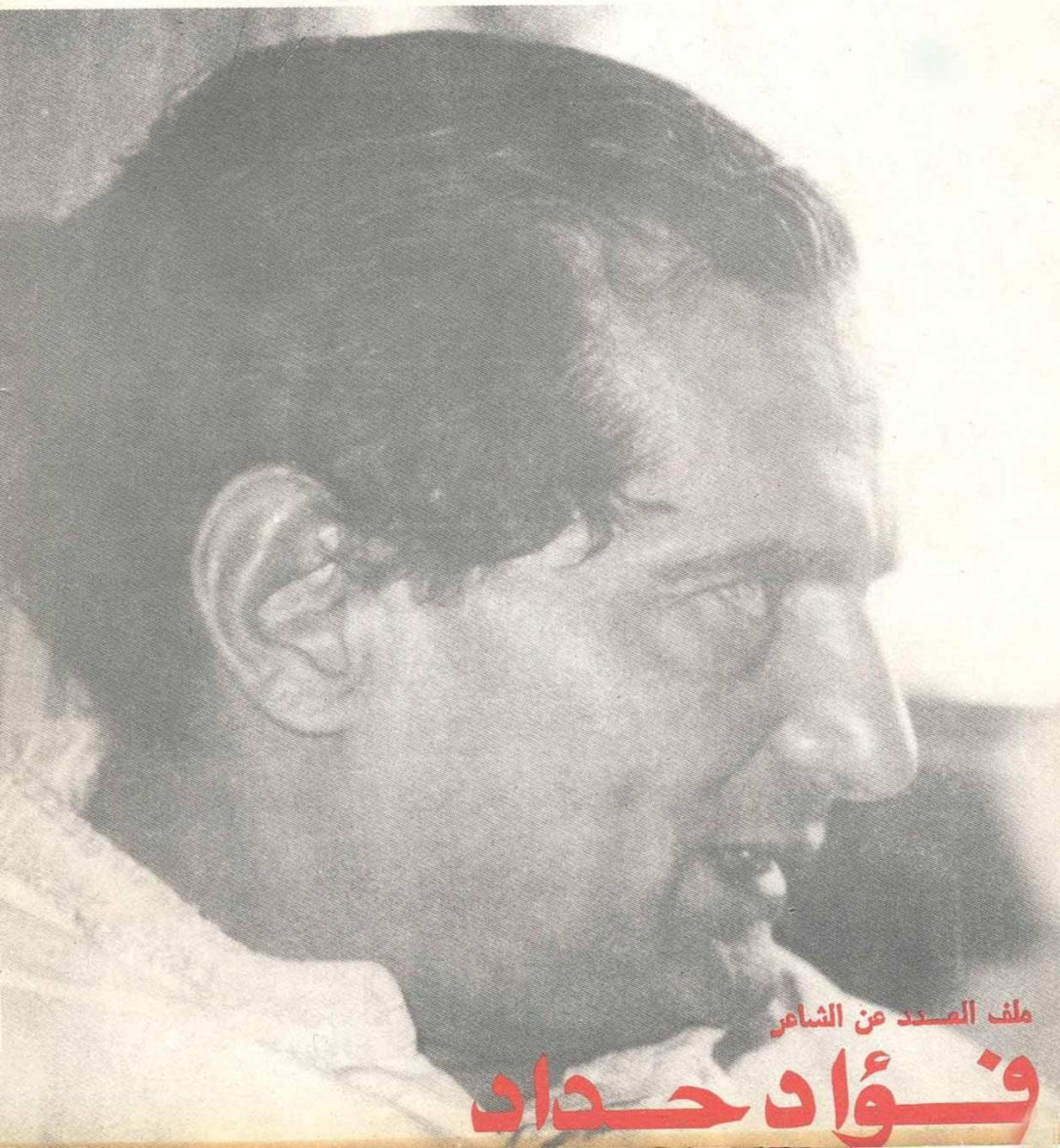


الادب ونون

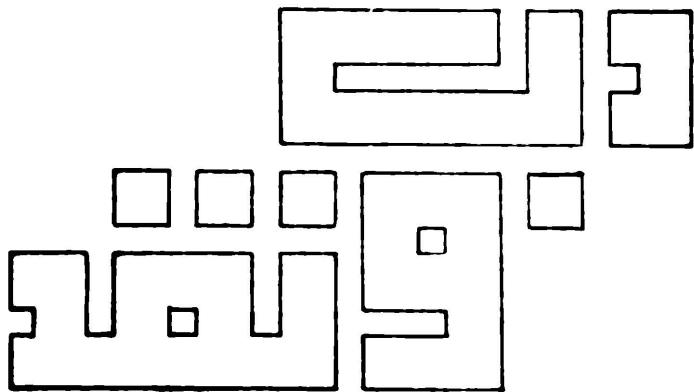
مجلة كل الثقافيين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الودوي العدد ١٩/يناير ١٩٨٦ فبراير



ملف المدد عن الشاعر

فؤاد حداد



مجلة كل المثقفين العرب

بصدر حزب التجمع الوطني الديمقراطي الواحد

العدد التاسع عشر

السنة الثالثة

يناير - فبراير ١٩٨٦

مجلة شهورية

تصدر منتصف

كل شهر

مستشار و التحرير

د. عبد العظيم أندس

د. بطيفية الزيارات

: نمسا * د. طارق عبد العزيز

يه : مطر عباس *

يema قصيدة : عصا *

** ، ظبيعة قلب قرارات الفن

دكتور : الدهاير أحمد مسلسلها تينظر محمد عزالعرب

يما ٢٠٠٣ غ قيشنه : عش *

وَادِي بيشون سكاكنها مدیر التحرير

فربيدة السنة العاشرة : عاصم عبد المنعم

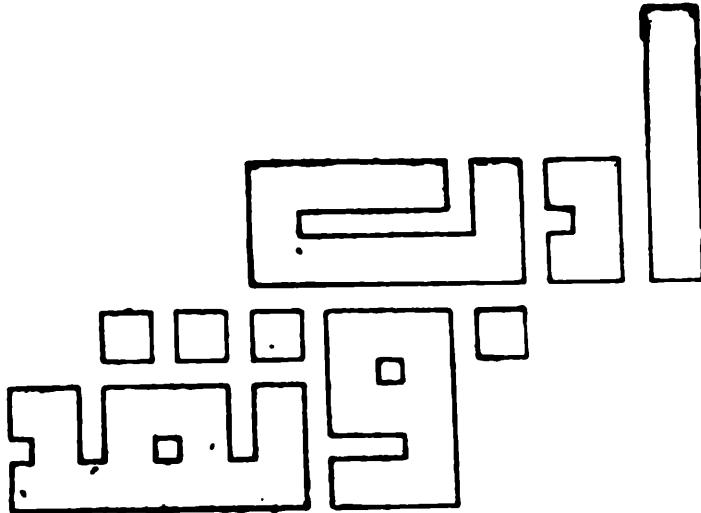
المراسلات حزب التجمع الوطني الديمقراطي الواحد - ١٢ شارع كرييم الدولة القاهرة
٧٥٣٤ د.الذكاء بالستا *

أسعار الاشتراكات لمرة سنة واحدة "١٢ عدولاً عن : عش *

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية سنتها جيشها

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأخرى والأجنبية تقدر بـ ٣٥ دولاراً أو ما يعادلها



جريدة حزب التجمع الوطني الشعبي - الوجهة الأولى لبيانات الأمة

في مذا العدد :

صفحة

- * افتتاحية : عن النهج الغائب في المفاضلة بين الشرق والغرب ٤ فريدة النقاش
- * سينما : انقاد ما يمكن انقاده ٨ كمال رمزي
- * ملف العدد : فؤاد حداد ١٣
- * شعر : قمدة العياط ١٤ فؤاد حداد
- * قراءة في قصيدة « حكاية » للشاعر أغنية المصفور والحداء ٢٠ امجد ريان
- * شعر : من مرثية في نور كريم نحفظ دروس الوطن ٣١ محمد كشيك
- * الحمل الفلسطيني تثير الحلم والحزن والأمل ٣٥ وليد منير
- * شعر : أغنية لى فؤاد حداد ٤٥ عمر نجم
- * شعر : الوقوف على الاعتاب ٠٠ بادب ٤٨ يحيى شرباش
- * التسالى بالزواج والقهر ٥٢ محمد الحلو
- * شعر : زهر اللمون ٥٨ عمرو حسني
- * شعر : معانا ٠٠ الوطن ٥٩ محمد دسوقى



صفحة

- * العروبة في شعر فؤاد حداد
* مسرح : الشاطر حسن
* واكتشاف قانون الخيال الشعبي
* شعر : بكانية الى ..
* من اشعار فؤاد حداد
* قصة قصيرة : الذى مات مبكرا
* رسالة للذنن : مايمت .. او ارض الوطن
* قصة قصيرة : نبؤة للمهد الآتى
* المكتبة العربية : الصهيونية غير اليهودية
- د. محظى الجبار ٦٢
على ابراهيم ٧١
ابو العلا عمارة ٧٨
٨١
وجيه عبد الهادي ٨٢
امير العمري ٨٥
٩٥
حسن شلقده
د. رجينا الشريف
عرض : نوح هزین ١٠٠
- * المكتبة الأجنبية : الديالكتيك المادى
* وتطور المعرفة
ترجمة : محمد عثمان مكى – الخرطوم ١١٨
ابراهيم الحسينى ١٣٥
حوار العدد : مع الفنان التشكيلي حامد عبد الله اجراء : نبيل فرج ١٣٨
معن للبيارى ١٤٠
- * تعليق على الاستاذ الغزاوى ١٤٨
عبد العليم عيسى ١٥٠
* وتعليق آخر
* حول ملف اهل دنقلا مرة اخرى
تعقيب على ملاحظات د. مصطفى رجب ١٥١
نسيم مجل ١٥١

عن منهـج الغائب في المفاضلة بين الشرق والغرب

فريدة النقاش

لم تكن المناقشة التي أجراءناها الفنان عبد الحكيم قاسم لبعض مقولات المفكر الوضعي « الدكتور زكي نجيب محمود » على صفحات « أدب ونقد » في العدد الماضي .. هي الأولى من نوعها .. على هذا الطريق .. اي طريق المقارنة بين فضائل الشرق وفضائل الغرب .. فضائل الغرب كما يراها الدكتور زكي نجيب محمود ممثلة في احترام العقل والحرية والعلمانية والديمقراطية والتقدم التقنى .. وفضائل الشرق كما يراها قاسم في تضامن الناس وموذتهم وطبيتهم .. وعمق التماطف والتراحم والودة فيما بينهم ..

ورغم اختلافهما .. نكى يتفق كل من الدكتور زكي نجيب محمود والفنان عبد الحكيم قاسم في اطلاقية النظر وتجزديتها بمعنى ابتعادها بهذا القدر او ذاك عن الواقع المأمور في ذاته ، والذى يختار كل منهما بعض جزئياته ليينى عليها فرضياته ويستخلص نتائجه .

فالواقع هو بالنسبة لكليهما مجموعة « واقع » و « تفصيلات » و « مشاهد » و ليس تركيبة اجتماعية - اقتصادية ذات اتجاهات أساسية تتبع من هذه التركيبة ذاتها .

فالدكتور زكي نجيب محمود يرى في التقدم الغربي شوذجاً لا بد أن يتطلع إليه بغية تحقيق شبيه ما له .

بينما يرى عبد الحكيم قلسم ان هذا النموذج فاسد فاسد ..
حيث التقدم التقنى المهايل يوجد التشوه الانساني والاحباط
واليسان والشعور العميق بان الحرب النووية محتومة ، مغير منها
حيث اغتراب الانسان ونزعته الفردية [] ، والعدوانية تجاه
الشعوب الأخرى وازدرائهما ورفضها مطلقا .

يبحث كلاهما عن وحدة للوجودان القومى . وعن سلام وصفاء
وكرامة .. لتخصر لنا مناقشتها العالم الشاسع لجدل اوسع
بدا منذ بداية القرن ومازال قائما حول الشرق والغرب . روحانية
الاول ومادية الآخر .. مضانا اليها محاولة زكي نجيب محمود ان
يخلق « توفيقا » ما بين معطيات العالمين المتناقضين ، بينما يرفض
قسم احد هذين العالمين رفضا كليا بما فيه من صناعة تؤدي
إلى الكارثة ومن فكر لم يفهم « ذكاونا » من خلقه ، وذلك بالرغم من
ان الأوروبيين وضعوا المؤلفات التي يتبعن فيها اثر الحضارة
العربية الاسلامية في العصر الوسيط على نهضة اوروبا ، وكيف ان
« الذكاء العربي » الاسلامي لعب دورا مرموقا في هذه النهضة لم
ينکروه عليه .

ثمة قضيا ما ان يقف المخاوران على حدودها ،
وما ان يوغلا فيها حتى نجدهما في مأزق .

نتوقف امام قضية واحدة منها هي الاختيارات السياسية
التي طالما تجنبها كلاهما ، كما يفعل كل الذين يفصلون بين الفكر
والواقع ثم يصطدمون في لحظة ما بمعاقيبهم .. فلا يمكننا الحديث عن
ضرورة تغيير الحاضر « السىء » .. وهم يتفقان في عدم الرضا به دون
ان نتحدث في « السياسة » .

كثيرا ما يرد المفکر الوضعي الكبير . اتفى لست رجلا سياسيا
.. ولا احب السياسة وحينما يصطدمون بالاخفاقات تلو الاخفاقات
يتسائل بدھشة .. ترى لماذا حدث كل هذا ؟ فاذا ما توصل الى
اجابة شافية .. ارجع الأمر كله الى « الفکر والعقل » .

بينما يقود غياب الوضوح في الصورة السياسية ، عبد الحليم
قاسم الى وضع « الغرب » كله بين قوسين .. فلا تتحدد لديه ابدا ..
فروق بين الغرب الرأسمالي والغرب الاسترالي من جهة ، وفي داخل
الذرب الرأسمالي نفسه . يجري طمس الفروق الجوهرية بين القوى

الطبقية المكونة له والثقافة الخاصة لكل منها ، تلك الثقافة التي هي من انتاج هذه الطبقات ، وهي في ذات الوقت اداة من ادواتها في الصراع فيما بينها ٤

والتأمل النزيه في ثقافة الطبقة العاملة ومارساتها في هذه البلدان سوف يكشف لنا حقيقة واسس نظرتها الى العالم وسعيها لتغييره في اتجاه تلك «المحبة» الرأسمالية الشاملة والحقيقة التي لا يزدرى فيها احد احدا حيث لن يستغل احد احدا .

كذلك فان دراسة الواقع الملحوظ تنبتنا خاصة في حالة «الغرب» القبيح المنزع انه ليس بامكاننا الحديث عن «التقدم» بصورة عامة مجردة ، ولا عن التخلف بصورة عامة مجردة ، ففي الدول المتقدمة بهذا المعيار المجرد : اي الرأسمالية توجد حالة من التدهور والبطالة والفقر المدقع والجوع احيانا بين فئات واسعة جدا من السكان خاصة في ظل ازمة الرأسمالية المتفاقمة اخيرا .

ولعلنا نتذكر في هذا الصدد الفيلم الذي منعه الرقابة في مصر قبل عام .. ثم أعيد عرضه لاسبوع واحد وهو «هذه هي امريكا» الذي يكشف عن بؤس مدقع للبلدين الفقراء .. وكيف ان آلاف المصطليين قد ماتوا في موجات البرد والثلوج «المعاقبة لأنهم عجزوا عن تسديد فواتير الكهرباء ، كما قالت استاذة الفلسفة المناضلة «انجيلا دافيز» في احدى محاضراتها في مصر .. اثناء زيارتها لها في العام الماضي ..

ماذا كانت هذه هي الحال في اكثر البلدان «تقديما» على الاطلاق بهذا المعنى بما ينافي حالة الرأسمالية التابعة مثل مصر وتركيا والفلبين على سبيل المثال لا الحصر وهي جميعا نماذج صارخة في تبعيتها حيث يرتبط اقتصادها بالشركات الامريكية والمتعددة الجنسية ارتباط عملية التنفس بالهواء : هنا هناك كما يقول اميل حبيبي نجد ان هذا التقدم الهائل يعيش جنبا الى جنب مع بؤس الجماهير المتزايد .

وفي حين تستخدم الجيوش واجهزة القمع والبنوك كمؤسسات آخر ما توصل اليه العلم والصناعة الحديثة من تكنولوجيا متقدمة في البلدان التابعة ، يستخدم كبار المالك كأبراد واسر وحاشية تكنولوجيا الترف الاستهلاكي الباهرة المستوردة رأسا من انجلترا

او امريكا او اليابان .. في نفس الوقت تنتشر الامية الابجدية والثقافية على نطاق واسع ، وتنشئ الامراض وسوء التغذية وتدور المراقص .. والحياة غير الصحية بصفة عامة لاغلبية متزايدة من الكادحين حيث يكون حيث عبد الحكيم قاسم عن « جينينة العدة » الجميلة مثيرا للأسى ، وحيث الدكتور زكي نجيب محمود عن « التقدم الفربي » مثيرا لمزيد من الأسى .

وهذا هو حالنا الذي لا يرضي عنه الطرفان ويتفقان في عدم الرضا .

نفي الحالتين .. في البلدان الرأسمالية الكبيرة كما في البلدان التابعة يتجاور « التقدم » و « التخلف » بهذا المعنى التقني الخالص ويعيشان جنبا الى جنب ويكون علينا ان نعتمد مفهوما علميا موضوعيا تاريخيا خاتما ان قول الدكتور زكي نجيب محمود بل نداءه الحميم .

« لأن تتسع صدورنا لما يقوله بعضنا لبعض وكلنا طلاب حقيقة ، نسعى الى ادراكها والعمل بمقتضاهما ، ولا ضير في ان يصحح احدنا الآخر ، بل لابد ان يصحح احدنا الآخر لتحرر حيائنا الفكرية نحو ما هو اصح واكل .. ». .

ان هذا القول الجميل الحميم سوف يكتمل .. اذا ما تبينا بوضوح ان ما هو بحاجة ماسة الى التحرر مع حيائنا الفكرية .. هو اختيارات سياسية واضحة نابعة منها . تكون الجماهير الكادحة هي محورها الاساسي فهي صانعة الثروة وصاحبة المستقبل .. منتجة الأفكار صانعة العلماء والفنانين والمفكرين وملهمتهم .

ان دعوة المفكر الموصي الجليلة لاحترام العقل وتأمل ما انتجه الغرب في هذا الميدان ، كما دعوة قاسم للتضامن والمحبة والانسانية « الشرقية » سوف تجذان طريقهما الى الواقع انطلاقا منه ضمن نضال شامل لتفريغه تكون الثقافة بكل تجلياتها الابداعية اداة رئيسية فيه .

فريدة النقاش

إنقاذ ما يمكن إنقاذه

* مشاهدة لفيلم جديد *

من هو الرابع الوحيـد

كمال رمزي

على غير العادة ، صدرت مجلة « صباح الخير » ، منذ عدة أسابيع ، وهي تحمل مقالين يطالبان الرقابة بعدم الموافقة على عرض الفيلم . والملفت للنظر أن كاتبى المقال لم يطالبان من قبل بمنع أي عمل فنى ، وأحدهما ، وهو الكاتب المتخصص في النقد السينمائى ، رزوف توفيق ، مهما كان حجم الاتفاق أو الاختلاف معه حول منهجه ، معروف بنزاهته وحسه المرهف ، فضلا عن مواقفه المتعددة الى جانب الاراء المطالبة بتقليل دور الرقابة وترك الفنان ليعبر عن افكاره ، بلا تردد او خوف .

لم يكن الفيلم قد عرض بعد ، وأسرعت الرقابة المترجفة بارجاء الموافقة ، وكالعادة ، تم تشكيل لجنة لمشاهدة الفيلم ، ثم لجنة أخرى ، الى أن قام الوزير السابق عبد الحميد رضوان بمشاهدة الفيلم ، وقيل انه وافق على عرضه ، ولكن الوزارة تغيرت ، وانتقل الوزير الى موقع آخر ليحل مكانه الوزير الجديد الدكتور احمد هيكل .. وترددت مديرية الرقابة : هل تعتبر أن موافقة وزير الثقافة « سابقا » لا تزال سارية المفعول ؟ وأوصلتها فطنتها الوظيفية الى أن الحل الأمثل لهذه الورطة تقتضي موافقة الوزير الجديد ، الذى ظل مشغولا - لفترة طويلة - بالتعرف على مؤسسات وزارة بقياداتها ونشاطاتها ومشكلاتها .

من جهة أخرى ، بدأ منتج الفيلم يضغط على الرقابة للحصول على الترخيص ، مستندا إلى الموافقة على السيناريو من ناحية ، وموافقة سيادة الوزير « السابق » . . لكن الرقابة المرتبكة ظلت متربدة ، حتى بعد أن قام المنتج بتخفيف مشهد النهاية - والذى أزعج مجلة « صباح الخير » - حيث أصبحت قوات الشرطة هي التى تقوم بالقبض على الفاسدين بدلاً من أن يقوم ذوى الجلاليب البيضاء ، ومن أطلقوا لحاظهم ، بتصفية حسابهم مع المفسدين ، وقد أدى هذا التخفيض ، مع حذف بعض جمل الحوار ، إلى غضب مخرج الفيلم سعيد مرزوق وحزنه الشديد .

وبعديداً عن الماذق الذى وقعت فيه الرقابة ، والمنتج ، والخرج ، وقبل النظر إلى الفيلم ذاته ، يجدر بنا أن ندافع عن عرض هذا الفيلم ، وأى فيلم آخر منسوج على منواله المختل ، مهما كان اختلافنا معه ، فالآفكار الخاطئة ، والفاسدة ، الموجودة في الواقع فعلاً ، والتى تتعكس بشكل ما ، و بعض الأعمال الفنية ، لا يمكن القضاة عليها بالمنع والمصادرة ، ولكن كشفها ، وتفنيدها ، لن يتاتى إلا عن طريق السماح بعرضها ، ثم مناقشتها بوضوح وحرية . . فالآفكار ، مهما كانت سيئة ، لن تموت إلا بمواجهتها بأفكار صحيحة .

« إنقاذ ما يمكن إنقاذه » ، يبدأ بعودة حسين فهمي ، ابن أحد الباشوات إلى القاهرة ، ليتسلم قصر أسرته بعد رفع الحراسات . . وفي الطائرة ينعرف على جارته ميرفت أمين ، العائدة إلى وطنها بعد عام قضته في إحدى الدول العربية كمدرسة . . وهي ، كما تقول ، لم تستطع البعد عن أهلها ووطنها .

فإنطار يلتقي سليل الباشوات باحد أصدقائه الماضي : محمود ياسين الذى كان معهما فقيراً ، فأصبح ، خلال سنوات الثورة ، عن طريق وسائل غير مشروعة ، واسع الثراء والنفوذ ، وهو ما ينهى إجراءات سفر العائد من المطار بلا عناء ، في الوقت الذى تتعرض فيه ميرفت أمين لمتابعات التمعن وسخافة التعامل .

ويقدم الفيلم شخصية رابعة ستمثل مع ميرفت أمين عنصر الإنقاذ فيما بعد : حسن مصطفى ، حارس القصر وبوابه وخادم الباشوات سابقاً ، الورع ، المتدين ، المتظاهر ، الذى يؤذن - من خلال الميكروفون - للصلة فجر كل صباح ، والذى يقيم المأدب للفقراء .

ومنذ البداية ، ينظر كاتب السيناريو ، وهو المخرج أيضاً ، إلى ابن البasha نظرة مشبعة بالحب والاحترام ، ويطلق عليه اسم « نبيل » !

ويقدمه على أنه بالغ النساء والشفافية والصدق والعذوبة .. قلب لا يعرف الحقد ، وعقله على درجة رانية من الصفاء .. وفي « الفلاش باك » ، الذي يعود به الفيلم إلى ما قبل نكبة مغادرته البلاد ، يثبت ، من خلال النهاة المالية التي يقدمها لفتاة المتعة البائسة - مدحية كامل - انه يتمتع بقلب رحيم وآخلاقيات تقترب في نبلها من أخلاقيات فرسان العصور الوسطى .. وهو يعود إلى مصر بمشاعر بريئة ، ويصر الفيلم على التأكيد بأنه لا يحمل في نفسه أية ضعفينة أو مرارة ، فحتى عندما يجد قصره خاوية ، خربا ، بعد أن سرقت منه التحف الثمينة ، لا تبدو عليه امارات الضيق ، وسرعان ما يتلاشى حزنه القليل عندما يكتشف أن الصور الزيتية لسعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل وأحمد عرابي لا تزال موجودة ، فهي عنده - كما يدعى - أعز من أية ثروات أو مقتنيات .. وفي مشهد طويل يتحدى مع ممثلة جيل الثورة « ميرفت أمين » المتحمسة - والتي شوهرت أجهزة الإعلام وعيها - عن « العهد البائد » ، فيثبت لها على نحو يقظتها ، ويحاول أن يقنعوا أيضا ، بأن الباشوات لم يكونوا أبدا على الصورة المغرضة الكاذبة ، التي حاولت أجهزة إعلام ما بعد الثورة أن تبنوها في عقول الأجيال الجديدة - فالباشوات القومى مثل والده ، وقفوا ضد الاستعمار ، وعملوا ، بكل قواهم ، على نهوض الوطن وتحضره ، وإن عليها ، وهي تتحدى عن الماضي ، أن تتذكر سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل وأحمد عرابي - هكذا ، كما لو كان « كل » باشوات الماضي في قامة وتوجهات هؤلاء الأربع ، وكما لو كانت الثورة قد قامت ضد هؤلاء الأربع بالتحديد ..

ويؤكد الفيلم صحة ادعاءات ابن الباشا ، ثلاث مرات ، مرة من خلال « فلاش باك » ، سقىم ، منفذ بشكل مضطرب ، يقدم البasha ، صاحب القصر ، وهو يأمر الخدم بفتح أبواب قصره ليصبح ملجاً لثوار ١٩١٩ ، بل ويقوم - بنفسه - بعلاج المصابين منهم ، الذين نراهم وهم يتاؤمون من آلام جروحهم ، على نحو مفتعل .. ومرة أخرى عندما لا يقدم وجهة نظر مناقضة لما يقوله ، اللهم إلا ملاحظات ميرفت أمين الرخوة ، المهزولة ، التي سرعان ما تتهاوى أمام صدق ونزاهة سليل الباشوات ، فتقتنع الفتاة بما يقوله ، بل وتقع في حبه .. ومرة ثالثة عندما يعلن حسن مصطفى بورع شديد ، وبصوت متهدج ، وعيون تكسوها غلالة دموع ، ان جدران القصر وحجارته تشهد بعظمية وآخلاق ووطنية البasha .. وهذه الشهادة الزيفة ، والتي حاول الفيلم تدعيمها ، هي التي جعلت الفيلم يبدو كما لو كان يمثل « تحالف الوفد والإخوان » خاصة ضد ثورة يوليو ..

ومن حق سعيد مرزوق أن يعبر عما يؤمن به ، ومن واجب الآخرين أن يكتشفوا عما في رؤيته من زيف وتشوش وتسطع .. ان « إنقاذ ما يمكن إنقاذه » يتعرض للماضي والحاضر - الماضي الجميل عنده لا يتمثل إلا في الباشوات ، وهذه الطبقة عنده تتجسد في سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل وأحمد عرابي .. والحاضر عنده ، والذي يبدأ بما بعث الباشوات فإنه كابوس من الفساد الأخلاقي ، وانحلال ما بعده انحلال : سرقات ، محررات ، دعارة ، وساطات ، رشاوى .. وإذا كانت القيادات العليا - مؤخرا - حاولت أن تثوب إلى رشدتها ، وتحتكم لضميرها فالافت الحراسات وأعادت القصور إلى أصحابها ، فإن أمثال محمود ياسين - سليل القراء ، وابن الثورة - يحاولون بشرامتهم ، ووصوليتهم ، أن يبطلو مفعول هذه الخطوة الجريئة ويفرغونها من مضمونها الایجابي والأخلاقي ويستثمرونها لحسابهم .. ويبحو الفيلم شجاعا في بعض الشاهد وهو يهم بانتقاد لا مبالاة السلطة التي لا تستمع ولا تستجيب لاحتياجات الناس ، لكن هذه الشجاعة سرعان ما ترتد وتتراجع إلى درجة التملق عندما يربط الفيلم بين الفساد واللامبالاة من جهة وصغر الموظفين من جهة أخرى ، بينما القيادات العليا تتسم بالجدية والنزامة .. فإذا كان رئيس مجلس الحي لا يكتثر بمطالب السكان المتعلقة بضرورة رفع تلال القمامات فإن المحافظ الهمام ، النظيف ، الشريف ، يتحرك بسرعة عندما يعرف - مؤخرا وفجأة - مطالب الناس فيبعث بالجرارات والعربات لحل المشكلة في دقائق .. وإذا كان ثمة موظف مرتشي - من أصول نقيرة - فإن ضابط المباحث الكبير - وهو بالمناسبة من سلالة باشوات - يسهل على الأمن ويقوم بالقبض على محمود ياسين وبطانته ..

إن الزيف والتسطع والتتجنى آفات تتعكس على عناصر الفيلم اجمالا ، ابتداء من السيناريو بشخصياته الكرتونية التي تفتقر لحفء الحياة ، إلى التغيرات الفجائية التي تنتاب بعض الشخصيات ، مثل ابن الباشا الذي يتحول سريعا من الطهارة إلى التلوث ، بالإضافة لتلك النظرة المغفلة التي تقدم فتاة المتعة التي عاشت في الأجواء الموبوءة أكثر من عذيبين من الزمان على أنها أقرب إلى الملائكة منها إلى البشر .. ولا يكاد الفيلم يعرف فضيلة التركيز والاختزال ، ذلك أنه يقدم عددا كبيرا من الشخصيات الثانوية ، أكثر من طاقته ، جاءت معظمها على نحو فج ومبتسر وبالتالي أدت إلى تشتبث ذهن المترجع من ناحية ، وإلى بعثرة خيوط الفيلم وترهله من ناحية أخرى .. فكل شخصية من الشخصيات الأربع الأساسية يدور في فلكها عدد من الشخصيات .. ولسبب ما ، تجاري أغلب الظن ، أحاط صانع الفيلم بطله محمود ياسين بعدد ضخم من المنحرفين ، يحتلون معظم مشاهد الفيلم ، ويقضون أوقاتهم في تدخين

المخدرات والقاء النكات والقفشات والافيئمات ، فضلا عن لعب الميسر وشرب الخمر والرقص الخليع وشم الكوكايين وحفلات الدعاارة الجماعية حتى أن الفيلم يكاد يتتحول من التعبير عن الفساد الى أن يصبح هو ذاته قطعة من الفساد .

في « انقاد ما يمكن انقاده » لن تجد اثرا لتلك اللغة السينمائية الماتنة ، الرصينة ، الخاصة ، المؤثرة ، التي طالعنا بها سعيد مرزوق في بداياته الأولى « زوجتى والكلب » و « الخوف » ، كما لن تجد اثرا لذلك الاسلوب الفنى القادر على التعبير من ادق الاجواء النفسية والاجتماعية التي ميزت فيلمي « أريد حلا » و « المتنبون » .. فهنا ستجد أن الخل ، وانعدام التماสک والتناسق ، والترهل ، سمات غالبة على معظم عناصر الفيلم ، ويأتي التمثيل في مقدمة العناصر التي يتجسد فيها الارتجال ، والبعد عن الانضباط ، فكل ممثل يؤدى دوره كما يحلو له ، فسمير غانم مثلا يرتدي ملابس عجيبة : بدلة بيضاء وطربوش احمر ونظارة زرقاء ، ويضع قلادة على صدره ، ولا يكف عن التهريج . ومحمد ياسين يتحدث بلهجة اقرب ما تكون للهجته في « انتبهوا أيها السادة » .. وحسين فهمي وميرفت أمين يؤديان دورهما بفتور شديد ، ويبدو أن حسن مصطفى كان يريد أن يجمع بين الورع والكوميديا ، فلم يتحقق هذا أو ذاك .. ويتبدى الزييف والاهمال في مشهد النهاية عندما يقبض على محمود ياسين وعصابته فنيقوم كل منهم بالقاء نكتة ! ؟

والآن ، بعد أن رحبت بعض الاتجاهات بالفيلم ، وبعد أن قام بعض الكتبة بترديد ذلك الوصف المل على كل من يرفض الفيلم حيث ينعت بأنه « قانى الحمرة » يخاف صحوة الضمير ! وبعد أن تكونت لجنة اثر أخرى ، توصلت الرقابة الى اتفاق مع المنتج يقضى بأن يأتي الحل لنسعيد بالقضاء على الفساد عن طريق السلطة الرشيدة التي « تمهل ولا تهمل » وأن تستبعد كافة القوى الأخرى من دائرة الصراع . وبهذا أصبح الفيلم حكوميا أكثر من الحكومة ، فهي الرابع الوحيد في الوقت الذي خسر فيه كل طرف من الأطراف .. شيئا ما .



فؤاد حداد

- * شعر : قعدة العياط
- * قراءة في قصيدة حكاية للشاعر
- * شعر : مرثية في نور كريم نحفظ دروس الوطن محمد كشيك
- * الحمل الفلسطيني .. تنوير الحلم والحزن والأمل وليد منير
- * شعر : أغنية الى فؤاد حداد
- * شعر : الوقوف على الاعتاب .. بادب
- * القسالي بالمازاج والقهر
- * شعر : زهر اللمون
- * شعر : معانا الوطن
- *عروبة في شعر فؤاد حداد
- * مسرح : الشاطر حسن
- واكتشافات قانون الخيال الشعبي على ابراهيم
- * شعر : بكائية الى ..
- * مقاطع من اشعار فؤاد حداد



قصيدة لم تنشر للشاعر فؤاد حداد
الطلق والتهنئين .. ولادة في الندى

فَحْدَةُ الْعِيَاطِ

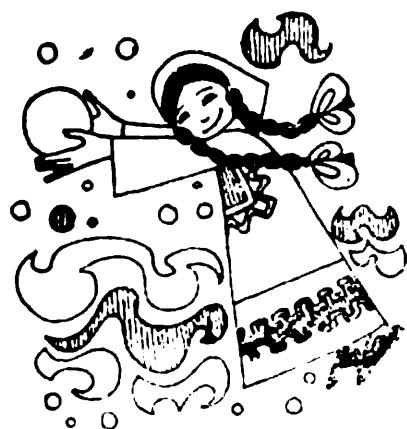
مش غريبة قمدة العياط
قمدة العياط في مصر الوسطى
قلبي زي رغيف تحت البساط
ابتدأنا من تسلات سنوات
هـ أدى أيام العجب والموت ،
ابتدأنا على آخر الدقات
الديوان الصابر المكسور
للي مارب من صريح السور
يتنقل حاف على الورقة
كان على سريري فؤاد حداد
لبس الوطنية فوق البيجامة
شفته لو شفت الظلام والضوء

انحلق في طوق مدبل الحمام
ماشى تحت السقف زى الغمامه
كانت الشاشة اللي بتترقص
الشخصوص ورثت خيال الطيف
والأغانى أدى وشن الضيف
والشتا مخفف هدوم الصيف
وانت لا بتتسال ولا تطقس
يبقى تطوير الذهب والسيف
بالوسائل جنبها البرشامة
ولا تطوير العجب والموت
الدموع ساحت على وشه
بالمعرق والكحل والألوان
والدموع بتقول له آن الأوان
تعترف بمبادئك المدامه
تعترف انك شديد الهيام
 بالندى في الورد والأحلام
يسعدك لو كل يوم أيام
القيامة تقيم ميزان العدل
قالوا ناس بيلفوا لفاته
عوادين من بعد ما ماتوا
حسه أجمل من خرافاته
حسى أجمل من خرافاته
مش غريبة قمدة العياط
قعدة العياط في مصر الوسطى
قلبه زى رغيفه تحت الباط
لبس الوطنية فوق البحامة
في انتظار العدل يوم القيامة
يا زميل الشمس بتليل
والشعوب كانت في قصر النيل
تحتفل بالفجر من باندونج
كل شئ راجع من الأول
زى ما تكون الحوادث خايفه
قبل ما تحدث من التأويل

كل شىء ما لهش بز يحن
أو بشر ان جن باله طويل
تخلصي يا دنيا من زنى
والحجر قاعد ومستنى
لما يخلص شارع السيالة
شارع السيالة ما بيخلصش
شارع السيالة يفضل يسيل
بالحجر نفسه اللي مستنى
كل شىء في الدنيا مثل المثيل
سلسله مولوده في سلسله
عايزه تتمطع وتقطيع
بالحديد نفسه اللي نفس الحجر
اللى نفس الأوردى نفس الناس
ساعة المغرب بلا أنفاس
كل يوم مش كل يوم تقريباً
أمر صادر بالوفاة كل يوم
ساعة المغرب بنفس الوفاه
زى ما تكون الحوادث خايفه
من سببها وهي مش عارفاه
هات شوية نار تقيد في الحفنا
وفي عنابر للسفر والنسوم
يدخلوها اللي يسيبوما حفاه
مش غريبة قعدة العياط
قعدة العياط في مصر الوسطي
طلب زى رغيفه تحت الباط
لا يرى في الرؤيه غير اشرطة
القيامة تقيم ميزان العدل
يا صبية من صبايانا
حظها من الرزق حظ الشهيد
السلام كلها غلبانه
السلام كلها في حنجرتي
اللى بتحب القمر من بعيد
يا الدموع اللي بتتسقى شجرتى
مقبله وشرقانه حبل الوريد

من خسانك كل ما اتحيرت
ف الجنـاين تثبت المـاعيد
حسـى بيـقلـد عـماـيلـك فـيـه
حسـى بيـقلـد جـمـايـلـك حـسـى
انـزـع فـالـجـوـزـىـ النـخـيلـ
واـخـتـلـف مـنـ كـلـ نـاحـيـهـ يـقـابـلـكـ
حسـى خـاـيفـ زـىـ نـارـ النـجـيلـ
حسـى سـاـكـنـ فـوـقـىـ زـىـ الـبـابـ
ما اـرـتـفـعـ عنـ قـامـةـ اللـىـ بـنـاءـ
التـارـيـخـ مـكـتـوبـ بـحـسـىـ الحـسـىـ
الـيـمـانـىـ فـبـلـادـ السـرـىـ
لـاـ باـسـ رـجـلـيـكـ وـاـيـديـكـىـ
حسـىـ كـانـ فـالـبـرـدـ صـوـفـ الشـعـارـ
خـطـوـةـ الرـجـالـهـ سـابـقـهـ النـهـارـ
كـلـ مـاـ بـتـسـمـعـ يـتـيمـ انـقـطـمـ
توـضـعـ الصـرـ فـقـرـارـ الـوـطـنـ
الـأـمـاتـ بـقـشـمـ رـيـحـةـ العـيـشـ
فـقـمـرـ عـرـقـانـ وـرـيـحـةـ الدـبـنـ
مـشـ غـرـبـيـةـ قـمـدـةـ العـيـاطـ
قـمـدـةـ العـيـاطـ فـمـصـرـ الـوـسـطـىـ
قـلـبـهـ زـىـ رـغـيفـهـ تـحـتـ الـبـاطـ
فـلـتـظـلـارـ الـمـدـلـ يـوـمـ الـقـيـامـةـ
عـيـنـىـ زـدـقـاـ زـىـ أـمـ إـيـدينـ
لـاـ شـاـورـتـ عـشـجـرـ فـيـ الـيـمـامـةـ
عـيـنـىـ سـوـدـاـ خـفـتـ بـنـقـبـينـ
نـحـمـدـهـ وـسـوـيـنـاـ يـلـاـ الـمـسـلـمـهـ
مـالـىـ بـيـكـ يـاـ مـعـقـلـ مـالـىـ بـيـكـ
عـيـنـىـ مـلـزـوقـهـ فـجـلـدـيـ الـمـمـيـكـ
طـالـعـهـ تـدـحـرـجـ فـتـوـبـيـ السـمـعـ
لـابـسـ الـوـطـنـيـهـ مـوـقـبـ الـبـيـجـامـهـ
شـاعـرـ الـأـوـطـانـ بـلـيـدـ مـرـتـبـكـ
ثـمـ يـنـهـضـ تـحـتـ حـسـىـ الـعـيـقـ
شـارـدـ الـعـيـنـيـنـ كـالـنـهـمـكـ
فـيـ يـنـايـرـ مـنـ تـلـاتـ سـنـوـاتـ
مـالـىـ بـيـكـ يـاـ مـعـقـلـ مـالـىـ بـيـكـ

شم لا تحمينى لا احمسك
من جنونى وضحة الاموات
تحت شمس بتشبه المجاذيب
كل ظله تميل الى الاكاذيب
لا انت للتسايب وللتهذيب
وانا كل جناح رفض ينقص
في المغارب حط فوق القصر
والمدائن عامله زى كتافه
نممت في بيروت من المغرب
في الواحات الخارجه وفي حينا
نممت في البحر اللي يتقلب
والنسائم بيغنى يا حنينة
كهربا مسلطه ضئلي
في بلاط الأجنبى تتدلى
سجلت آه من بروجى النوم
آه من الصخر اللي قلبه انفطر
في رثاء « جوده سعيد الدبيب »
نممت ع الكوبرى اللي يغوى المطر
يغسله بالليل كأنه الفجر
شمس حمرا زى راية خطير
شبر من قلبي يساع الحشر
تنقصف الأقلام وانا وكبدي
تنقصف الأقلام ما تترك اثر
حسى وحده اللي يقف ع السطر
واللى قام بالقطر للدلتا
والصعيد والخارجه والفيوم
واللى أمر كل قطر يقوم
مش مصدق انه كان بيقول
مش غريبة قعده العياط
قعده العياط فى مصر الوسطى
قلبه زى رغيفه تحت الباط
فى انتظار العدل يوم القيمة
عندي صرخة ام ما دوت
صممت راح يقتلنى لو زود
عندي قبه فى الندى الفلقان
رملا ونجيله وطرب منجي



قراءة في قصيدة حكاية للشاعر فؤاد حداد أغنية العصبة الفورة والمرادة

امجد ريان

لقد استطاع عبق ازجال الفنان الكبير بيرم التونسي أن يعطي ذلك التأثير القوى في بدأيات الشاعر الشاب « فؤاد حداد » ان آن معطيات حديدة ستدخل إلى الساحة الابداعية الشعرية ، منها ذلك البعد الجمالى التركيبى الذى سيتصاعد بهدوء وبعمق في مسيرة فؤاد حداد حتى تأتى تجاربها الأخيرة في صورة جمالية راقية ، يظلمها الفهم السريع المتعجل غير القادر على تحليل النموذج الابداعى تحليلًا يتافق مع التصور الجمالى الجديد والذي تطرحه قضايا الواقع الاجتماعى الصاعد ، منعكساً في كافة مستويات البناء الشعري : لغة ، وصورة ، وموسيقى ، وبناء .

التعامل مع الفن بعامة ، والشعر بخاصة ، يقتضى ذلك الانتباه الجمالى لقانون خصوصى يعانق في النهاية المد الكلى لحلم الانسان في الرقى والتقدم .

تسود تجربة فؤاد حداد الأولى روح بسيطة مهمومة بقضايا الساحة الوطنية وتفاصيل من الحركة السياسية كما جسستها على سبيل المثال قضيته الشهيرة « كوبرى عباس » والتي كتبها اثر حادث كوبرى عباس معبراً عن الحركة الطلابية ومعبراً عن الرفض الشعبي بازاء الانجليز ومن ارتبط بهم من الخونة والرجعيين .

(١) قصيدة حكاية — ديوان « أشعار فؤاد حداد » من ٢٦٦ انديوان صادر عن دار المستقبل العربي . الطبعة الاولى ١٩٨٥ .

وتنطوي تحت هذه التجربة بشكل عام القصائد التي ضمها ديواناه «احرار وراء القضبان» و«بقوة الفلاحين وبقوة العمال»، حيث غنى الشاعر ثورات التحرر الوطني في الوطن العربي وفي العالم وللانتصار في المعارك الشعبية ضد الاستعمار في بورسعيدي وفي دمشق وفي الجزائر وعدن وفي فيتنام وغنى كذلك لمحاسب العمال والفلاحين في مصر حيث نستشعر تلك الغنائية وذلك الرفض المباشر والاحتجاج العنيف ضد الاستعمار والقهر الاجتماعي.

وذلك هي المرحلة التي سيشتراك فيها كل الشعراء العرب الكبار وينبغى أن يمرروا بها في بداياتهم على الأقل: مرحلة غنائية بسيطة تهتم بتوصيل قضيتها توصيلاً سريعاً لجمهورها الواسع العريض حتى لو اقتضى الأمر أن يتخلّى الفن الشعري عن إنجازاته الجمالية وأضافته المعرفية الخاصة.

ثم تبدأ ثقافة الشاعر الفرنسي (والتي استقاها من تجربة الشعر الثوري الفرنسي) من ناحية والتراثية من ناحية أخرى تتدخل كل منهما بقانونها الشامل فيكتسب شعره شيئاً فشيئاً مزيداً من التطور من خلال بعدين أساسيين:

**الأول تركيبى تكتيفى غذته الذائقـة الجمالـية
الحديثـة .**

والثانـى أصولـى غـائـى مـتـلىء بـدـفـهـ التـرـاثـ وـسـحـرهـ .

ظل هذان البعدان الرئيسيان في تجربة مؤاد حداد يتضمنان معاً لبعضهما ذلك الطعم المميز الذي تفوح به تجربته الفريدة حتى شيد بناءً لعالم متكامل له ملامحه الأساسية التي يمكن بدارسة تجارب الشاعر الأخيرة - بتحديد دقيق - أن نتعرف عليها وأن نبرزها من خلال التحليل والسعى نحو كشف جدليتها وتميزها.

تأتى تجربة مؤاد حداد لتأكيد فكرة بسيطة وعميقة في آن وهي أن الفن دائم التجدد، دائم الحركة والصعود لمعانقة المسيرة الإنسانية الصاعدة.

ولكن المزلق الفكرى والفنى الخطير الذى يمكن أن تسقط فيه التجارب الصغيرة غير المسئولة بازا، ذلك الافق التطوري الملىء بالاغراء هو ذلك الادعاء والاكتفاء، بمجرد الاختلاف عن التقديم، في أي صورة يكون فيها ذلك الاختلاف.

تاتى تجربة حداد لتؤكد أن الاختلاف عن القديم هو معانقة لاحتياجات واقع اجتماعى جديد وشوق انسانى للتغيير والتطور .

تاتى تجربة حداد لتؤكد ارتباط الشاعر بل والفنان بصفة عامة بالقوى الاجتماعية الصاعدة وبانتمائه الطبقي والفكري ، وأن التعبير عن حلمه لا يتأتى بمجرد رص الشعارات والهروب من مواجهة العملية الفنية بكل خصوصياتها وثرائها ، بل على العكس ليث الطاقة الانسانية الحميمه داخل العمل الفنى بشكل خلاق ، ولأن القصيدة تعانق الواقع الاجتماعى وتنطلق منه فهى متعددة بتتجدد ومتينة بآثار معطياته العديدة .

نستطيع ان نتعرف في تجربة فؤاد حداد بابعاد رئيسية اجتازت سكونها وواحديتها لكي تتمايز معطية جدلا غنيا يميز التجربة فتجربة فؤاد حداد تتكسر داخلها آفاق فكرية وجمالية عميقه تمثل النشاط الانسانى في مستويات متباعدة ، ونحن نستطيع ان نحس بذلك الزخم الفنى للطازج والتكتيف الجمالى الذى استفاده – كما سبق – من اطلاعه على تجربة للشعر الثورى الفرنسي ، في نفس الوقت الذى نستشعر فيه سحر للتراث العربى الاسلامى والصوفى .

نستطيع أن نلتمس تلك الواقعية البسيطة التي تعبّر عن تفاصيل الحياة اليومية في نفس الوقت الذي نلتمس فيه الاستفادة من الخرافات الشعبية والاسطورية .

وإذا كان البعدان الرئيسيان متواجدين بصورة ملحة في تجربة الشاعر الاخرية فان هناك محاور متعددة كثيرة تدخل في لحمة البناء الفنى للتجربة كلها ، هناك صفات المتناقضات ، وهناك التساؤل والتكرار الذى يعطيك الالاحاج والتشكك ويعطيك اليقين والنفي وهكذا تنوع التجربة وتدخل في أجواء جديدة وغنية .

اللغة في شعر فؤاد حداد :

لللغة الشعرية في تجربة حداد تقوم على استفاذ طاقات عالية في المفردة وفي التركيبة ، وتخلق اللغة مناخاً تتصارع فيه مستوياتها جمیعاً : دلالية وتشكيلية وموسيقية .

والبعد الدلالي في لغة فؤاد حداد الشعرية منصب على تقديم حالة من الرفض تتجسد في الكاريكاتورية الساخرة أحياناً وتستفيد بقوة من

الامكانية الايحائية للفظ الذى يترتب فى نسق موسيقى يعطى نغمية الترتيل وفى جانبه للتراثى نجده يخرج مباشرة من المصطلح الدينى للقرآن ليعبر مباشرة عن هم معاصر حزين يتعدد فى جنبات لحن الشعبى :

ميدان ام المصريين كرمش . من تقل صوت
الحادية من كتر صوت الحادية ، وصوت الحمامه
وala ايه العصفور مكانتش باين خالص ولا حد
 قادر ينفلض ولا ضله تتملص من التبعة ، وصوت
الحادية يسرسع وائق بطء ، معند

واللغة فى عاميتها ترکز على الفاظ خاصة قادرة على نقل الحس الشعبى المصرى فى خصوصياته البسيطة (مسخسخ - يسرسخ - يفلنسع - يفلنص - انفرتكت - تتملص - كرمش - ستميت حلقان ٠٠٠٠ الخ) علاوة على طزاقة التعبيرات والامكانيات الموسيقية العالية لأصوات حروف بعض تلك الانفاظ فى خدمة التجربة كما سيأتى بعد قليل .

ولعل فائدة أخرى تجنيها التجربة من استخدام تلك الالفاظ وهى ابراز ميل الشاعر الى مستوى من التعبير يجذب الى نبذ الواقعية المسطحة للسانجة والى تقديم مستوى لغوى يكسر الرتابة اليومية من خلال وجهه الفنى والابداعى .

وفى البعد التشكيلي للغة سوف نتعرف على طريقة حداد الخاصة فى بناء الصورة حيث الكثافة الجمالية مصاغة فى قالب بسيط ، وان لم تستطع الصورة أن تخرج عن نطاق التعبيرية فى معظم أحوالها فهى على الرغم من ذلك منتقاه سواء بطريق واع أو غير واع بحيث لا تعمل على مجرد توصيل المضمون بل باثراه ذلك المضمون من خلال الاختيار الجمالى للخاص بتجربة حداد ، فصور مثل « البيت الفيروزى البحري » و « عصفور زى البلحة قد البيضة » و « جلاليب زرق ماشية بطول البحر ترق » و « كان الشجر تركواز » وغيرها هى صور تتحقق فيها طريقة الشاعر فى بناء صوره من حيث أنها تمثل الى التعبيرية وانها سهلة التخيل والوصول الى ذهن المتلقى ولكنها فى نفس الوقت ذات طبيعة جمالية خاصة ومنتقاه بدقة ومهارة .

اما النوع الآخر من صور حداد فسيختلف من حيث قيمته الفنية الأعلى ومن حيث تركيبته ومزجه الاستعارى الجمالى بين المعطيات الشعرية بما يمكنه من اعطاء شحنة اعمق عندما تتخل مستويات التجربة

وتشيرها صورة مثل « عسكري محزم بالقمع بدل القايس » ، تختصر جهداً تعبيرياً كبيراً يحاول فيه الشاعر أن يعطي صورة القوة التي تحافظ على حفظ الحياة الإنسانية وخصوصيتها .

كما أن صور أخرى مثل « حدایه مالية السما » ، تختصر أيضاً جهداً تعبيرياً كبيراً يشرح فيه الشاعر ميئنة القوة للغاشمة على الحياة بحيث إننا لا نستطيع أن نمد البصر إلى أي اتجاه إلا ويصدمنا ذلك للظلم والتبع وللتلخّف .

وفي لبعد الموسيقى للغة نجد أن الشاعر قد انتقل من الشروط الموسيقية العامة للقصيدة للعربية إلى خصوصية موسيقية تجسد خصوصية تجربته ذاتها .

لقد أصبح الإيقاع الشمولي هو النظام الموسيقي للعام ، وأصبحت الأوزان التقليدية مجرد معطيات موسيقية ووحدات صغيرة فيه .

أصبح الجسد الموسيقي ممثلاً بلبنات موسيقية متباينة بعضها يندرج تحت لواء الموسيقى التقليدية والبعض الآخر يعبر عن خصوصية التجربة ويميز بصمتها للذاتية العميقة .

لقد استخدم الشاعر للقافية التقليدية في سياق الاستخدام الموسيقي التقليدي ، كما أنها جاءت في ترتيب خاص أيضاً من حيث تكرارها داخل مجموعة من السطور وليس فقط فنهايتها ، علينا أن نتابع ذلك النظام التقويري التقليدي في البداية :

فات الظهر وفات المغرب
فات العمر وفات الموكب
فات الصدق ما عادش يكدب

اما نظام القافية الآخر وهو - وإن لم يكن جديداً تماماً - يصدر من داخل التجربة ويعبر عن تفاصيلها ، فالاغنية الداخلية التالية مستستفيدة من القافية الداخلية أيها استفاده ، فهي تأتى في موضع دقيق من القصيدة بعد جزء سردي يشبه الحكاية فتاتي الاغنية المفاة لقطعه وتبيّث روحها غنائية بامتداد سبعة أبيات .. فجاءت القافية الداخلية (نخلة - مولى - أحلى ... الخ) لتعطى مزيداً من الرنين إضافة للكلمتين المكررتين بطول السطور السبعة (فلاح بلح) فكانت الحصلة مقطعاً موسيقياً مليئاً بالرنين :

فلاح بلاح	فلاح بلاح ذرع نخله
فلاح بلاح	يا عماد الدين جاد المولى
فلاح بلاح	بين الوحشين أنا الأحلى
فلاح بلاح	وافلخ في الطين وفي الدولة
فلاح يلاح	بين الواطئين أنا الأعلى
فلاح يلاح	دنيا الجاين ما هيتش سائلة
فلاح بلاح	بين الثانيين أنا الأولى

وإذا كانت الأوزان الزجلية التقليدية قد اعتمدت في عدد من المقاطع في القصيدة ومنها المقطع المقفاه التي ذكرت توا ، وان شاب بعضها الآخر روح الموال المصري « الأصفر » أو الموال « الأحمر » ، كما يسمى في جنوب الصعيد ، فان الملمع الموسيقى الرئيسي للذى تعطيه لنا قصائد حداد طوال تجربته الأخيرة هو تداخل الشعري مع التثري او الموسيقى التقليدية مع الانشطة الموسيقية الاخرى مما تفرزه التجربة ذاتها ، هذا اذا لم نلحظ منذ البداية تداخل اكثر من بحر شعرى حتى في بعض الاجزاء الموزونة .

كما ان الاجزاء شبه النثرية التي وردت في تلك القصيدة انما تشبه التوقف الذي يمارسه القصاص الشعبي عندما يتوقف بين الفينة والفينية بين الأغانيات لكي يواصل القصة المغناة نثرا .

ملامح النشاط الخاص في شعر حداد :

اما النشاط الخاص وهو المستوى الموسيقى الثالث (بعد الوزن التقليدي وتدخل الأوزان) فهو الذي تقدمه القصيدة كأنجاز فنى قادر على ابراز قدرات الشاعر الخاصة واضافاته الفنية :

(١) أول ملامح ذلك النشاط الخاص هو القيمة الصوتية التابعة عن بعض الحروف المكررة واستخداماتها الفنية ومنذ بداية القصيدة في السطر الثالث نقرا « سهل اتوه سهل اسال » سنلاحظ ذلك التقابل لحرف « للسين » و « لللام » مما يعطى تلك للهمسة والتساؤل لخفيف الصوت بما يتمشى مع المعنى الذي يريد أن يفضي به ذلك المقطع حيث الدهشة والرغبة في التساؤل

بل والالحاح عليه ، نلاحظ تواتر الحرفين بحيث يردا على بعضيهما عددا من المرات بين الاسنان والحلق . كما نستطيع ان نلاحظ انشطة صوتية اخرى للاحرف المتكررة مثل « لزاي » و « لقاف » في (زرق) و (ترق)

جلاليب ندق وجلاليب ندق ماشية بطول البحر تنق

و كذلك « الكاف » و « الواو » و « لزاي » في (اكواز - تركواز) وايضا « الصاد » و « اليماء » و « الحاء » في (صفيح - صحيح) وغير ذلك الكثير .

(ب) وثاني تلك الملامع هو التكرار والتقابل الهندسى للقيم الصوتية والموسيقية ففي بداية القصيدة سبقتنا تكرار كلمة « فين » .

فين جواه
فين براه
فين البحر اللي احنا حداه
فين الشيخة أم الآه

ان تكرار الكلمة في اول كل سطر من خلال ذلك المقطع سيعطينا احساسا بتوحد العناصر التالية لها ، تلك العناصر التي يسأل عنها الشاعر ، في مستوى الداخل بالخارج (جواه - براه) و تستوى الآلام القديمة بفتوة البحر (الشيخة أم الآه - البحر) وهكذا يصبح التعبير عن تداخل المتضادات تعبيرا عن هم رئيسى من هموم الشاعر وقد ساعد تكرار الكلمة « فين » على تأكيد ذلك المعنى من جهة وعلى تغذية المستوى الموسيقى بعمل مرتكز موسيقى يملأ المقطع كله بربني خاص وبذلك يتعانق المستويان الدلالي والموسيقى في جدل حميم .

و كذلك فان تكرار الكلمتين (فلاح - بلاح) بطول سبعة اسطر - كما أشير من قبل - سيعطينا نفس النتيجة الموسيقية علاوة على تأكيد للمعنى الشعري

للاذى يريد ان يوصله للشاعر في ذلك المقطع من حيث
للتوحد والتمييز بين الآخرين وللتاكيد على ذاته الجميلة
للحظة العالية المستحقة .



تتدخل في قصيدة « حكاية » عدة منظورات بنائية رئيسية تستقل
وأن وتنداح ببعضها في آن آخر فهناك (الحداية) و (العصفور) بكل ايهاء،
يمكن أن ينجرأ جمالي كان أو ذاتي ، تقف الانا بازائهم موقف الالم في مرة
والتتسائل في مرة والحزن في مرة ثالثة .

كما أن الحال الكلية التي تفضي بها القصيدةلينا لا يمكن استخلاصها
الا من خلال سلسلة طويلة من الثنائيات المتجاذلة تناقضها ولفة فهناك كما
سبقت الاشارة القيمة النثرية والقيمة الشعرية بل وهناك الشكل الشعري
التقليدي ذي العدد الثابت من التفاعيل في كل سطر وكذلك الشكل الشعري
المختلف في عدد تفاعيله في كل سطر

وهناك استخدام للاقافية في مجموعة من السطور الشعرية وتركها في
مجموعة تالية من السطور ومكذا .

وهناك محاولة للايحام بواقعية وحضور للمكان من خلال ذكر أسماء
الميا狄ن للحقيقة :

في العصر وميدان الجيزة التي حادف على
ميدان ام المصريين

ويقابل تلك المحاولة حس سريالي يرمي بالمنطق العقلى جانبا ويقدم
حلما مشبعا بروح مصرية خالصة من خلال الخرافه الشعبية المصرية
والاسطورة القديمة فيغنى الشاعر لبيت ميروزى بحرى ولعصفور « زى »
البلحة « قد للبيضة » ، ومرآة من الصفيح كما يحكى الحدوة التالية :

حداية اتصور حداية
مقطحة مناخيرها تنفس وكان الشجر تركواز
وكل زير في للظلله شيخ التجارين ركب عليه
اربعة لكواز

وإذا وصلنا البحث عن تضفيرات الشاعر الثانية بامتداد عمله الفني يمكن أن نشير إلى ما سبق الحديث عنه في جانب لغوي يمزج بين العامية القحة « زعلت - شوية - يادى - جواه - براه - مسخن » .. الخ ، واستخدام الفصحى بنصها أيضا « التبعة (فتح التاء وكسر الباء) ، معتمد (تشديد الدال) » ..

ولا حسد

قادر ينفقش ولا ضله تتملص من التبعة
وصوت الحداية يسرسع واتق بطء معتمد

وهو من خلال ذلك النموذج يعطينا مزيجا لغويا سحريا يخص تجربته الشعرية ويميزها انه يمزج بين سحر اللغة العربية وطراوة اللهظه العامية صانعا هذا الجو الخاص .

وإذا تابعنا المزيد من هذه الثنائيات فسوف نصل إلى أصغر تفاصيلها متمثلة في البنية الضدية للتركيب اللغوى كله ، تلك البنية التي ت يريد أن تحتوى العالم وأن تظهر متضاداته وتصهرما خالقة روياها الخاصة المهمومه بالخلاص والتجاوز ، نقرأ « زعلت شوية » ، « فرحت شوية » ، « فين جواه » ، « فين براه » ، « اغضان » ، « اقفاص » ، « بين الواطين » ، « لنا على » ، « بين الثانيين » ، « أنا الأولى » ، « عجزت » ، « ومارجع طفل » ، ونجد أن المرأة صارت صفيحية مطموسة صدئه ، وإن « لقايش » امتلا بالقمع .. الخ

وتتميز التجربة الشعرية باستخدامها لمجموعة من الاساليب الفنебة الخاصة منها استخدام الحوتة القصيرة جدا ، وكذلك الاغنية الداخلية القصيرة ، ويقدمهما الشاعر من داخل التفكير الشعبي المصرى وما يصاحبه من الاعيب لغوية بسيطة ولكنها موحية وذكية في عطائها ، والشاعر هنا يرعى النسيان ثم يفضى به ذلك الى التساؤل .

* بيتهكا لى نسيت مطرح البيت الفيروزى البحري

* مش لنا لى باسال أنا المسئول

وكذلك التشكيك في التصديق وعدم التصديق هنا بطرح للسؤال

الأليم :

اللى باقوله حصل والا محصلش

أو عندما يقدم الحكايات الخرافية الشعبية عن «الحداية»، مفطحة مناخيرها وماليا الزمان، وكذلك الطريقة الشعبية في تحديد الزمان والجغرافيا من خلال ملامح الطبيعة:

وسائل عن مطرح البيت الفروزي البحري

علمته بعصفوره ونخله وحبل

ويمكننا تلخيصها في الآتي:
• ونقدم اضافتها الابداعية لتكون مثاراً جديداً في ساحة الابداع الشعري .
• وهكذا تعلمنا تجربة الشاعر فؤاد حداد ان نفهم الفن بطريقة جديدة ،

تصبح الرؤيا الشعرية مماثلة بتفاصيل واقعها الذي تخلقت فيه تأخذ منه لتعطيه ، وهى فيما تطرحه لتحقق هذا السعى انما تتبدى من خلال قانون خصوصى يميز وجودها واضافتها ونحن لن نستطيع ان ندركها او نستفيد منها ونتبادل معها التفاعل الخالق الا اذا فهمنا الشرط الموضوعى الذى تحققت من خلاله وفهمنا كذلك الابعاد الفنية التى تداخلت بشكل يعطى الفرصة لكل منها ان يبرز قيمته الخاصة وأن يعانق بقية الابعاد خاما ايها ومستفيدا منها في نفس الوقت .

الحلقة

الماضى دايما قصير الدليل يا عم فؤاد
دایما معانا ومعاكم حق يا اولاد
أشد حزن التقييته صدق كالمعتاد
صدق لو ينعاد
صدق ومفالطه
لما دفعت التمن ليلتين من الجلطة
ثمن سنين حكم غير الحكم كفانى
سجن غير السجن
باسال على عنوانى
يا بحس ان التراب كان نفسه يتغطى
بابدا نيوان «آدى أيام العجب والموت

شتر

من مرثية

في نور كريم نحفظ دروس الوطن

محمد كتبيك

بارثييك في نفس السنة
بارثييك بنفس الطريقة
وكاننا سوسة
رايحه اليها الحديقه

كتل الحياة ماشييه
وانا في اللهيب والنار
وعيوني تتشعبط
على حافة الاعصار

ازحف على الاكتاف
عايز أبوس قورتك
متبروزة بالشفاف
يا شيخ فؤاد صورتك

وكأنى لابسانى الجزيره وماشى
 بارفع فى اوناشى
 وباعدى خط الحياة
 اعبر لخط الموت
 تملكتنی ٠٠ يا ملكوت
 بالقصوة والجبروت
 نخبل كتير فجاه بيتهماوى ويقع
 توبي المنور اتملى بالبقع
 وعيونى اتدحرجت ع الشامد الحجرى
 الشامد المرتفع
 الشامد المذهول
 وانا باجرى وانهنج ورالك

وتحت شجر الأراك
 بيشننى الشباك الى المجهول
 لمحيط فراغه مهول
 اتعبد أنادى أنادى
 اصرخ بصوت الوالد
 الشيغ فؤاد المجاهد
 أحاول أسرق عتبة المسموح
 البر ZX القفول
 لكن حديد موصود بيمعنى
 وايديك ٠٠ ترجعنى
 من لهفى وانتفاضى
 تمسمح عيونى الاراضى
 وأبوس تراب كنت أنت ماشى عليه



الملكت

بادى ببيت مكلوم
 يا ابوايا بين الرياح

ما بين أنين مكتوم
وحزن مالى البراح
الدنيا نور ولا ضلمه ؟
الدنيا ضلمه ونور
مع بعض مفترجين
مع بعض ملتحمين
زى الزمن والساعات
زى القاعات الواسعة
زى التاريف والرقائق
زى البشر والحقائق
زى الكهارب تجرى في الظلمات
وزى بيت عنكبوت
باحدم بخطو الموت
وأسمع ربب الشمس
بيحب في المكوت
وباشوف في سلطانى
أشباح محاوطانى
في الساحة أوطنانى
متكتفه بخيوط
وانا زى صف بيوت
مترصدين ع السواحل
بتفترسنى المراحل
وبيفترسنى المهاون
لكن في وسط النيران
باطل على الدراسة
واكتب على الكراسه
الفجر جايبولاد
راكبين أنه وعناد
في ايديهم القناديل
وبيفتحوا الكشاكيل
على صفحة الشهداء
وبيرسموا الامداء
« لى ولد الشعراء، فؤاد حدلد »

آخر موافقة

(على محطات الوطن)

لسه قدامنا محطة
نمسي بس يا عم والجطة
بتتدوب وسط الحوارى
بتتدوب في وسط المطوف لضيقه الثانية
الضيقه النسانه
الطيبة الانسانة
ما بقاش مناقضة الا وعرفنا
ان المطوف عمله تعزفنا
على لحن يعرف لفانا
وبلاليل الجھول في كل الدنيا
م القدس للأسواق لياما ممانا
كنا بنضحك ولا بنقول ايه ؟!
نقطت عریس في الجزيرة خلاص
مخтар بيرسم مصرع للبلاص
نازلة الترع بتخوض في هب المحيط
كان الوطن سهران يمقل خيطا
يحمل طاقية لم يتم
واحنا بفرمي القشر ، نلكل جوانه
كلمة ترانة ما جاتشى على بلنا
قاعدین نمد لمالي في حبالنها
ليمامه ساكته في اوده
الى بنات مزوده
تحت التراب انفسها

تسال عن اللي دحسها
 وتمدلينا الايدين
 الرغفات في العينين
 والدنيا بتليل علينا هنباك
 ورا الشواهد عند آخر محطة
 عند السبيل اللي ورا الأسلام
 في المغربيه جامع الزقزقات
 طالع على كتافه
 نوق المقطم شفت اطيافه
 وعنده آخر محطة
 كان هو بيشارو
 وما كانش الم الجلطة
 لكنه كان بيشريل جبال الوطن ..
 ويميل باعطاوه

اكبر ياليتل
 اكبر يا ليل بالموت على اعدائى
 ويامتنى وشهادتى
 في الحرب والابتدائى
 علمتني لا اقرا كلمة مكتوبة
 ولا ابني طوية الا ضد العدو
 اكبر يا ليل علم عيونى تصب
 من السلاح الصلب
 لا ينتصر في ارض محبوبه
 ولا يهتدى لمعنى الوطن والحب
 غير اللى يحفي ع الوطن والزاد

الحمل الفلسطيني ..

تشويير الحالم والحزن والامان دراسة في فضاء الكتابة الشعرية

« الشاعر لا يتحدث الى نفسه فحسب بل من يتبعه من الناس كذلك ، فصراخه صراخهم ، وهذا كل ما في وسعه ان يفصح عنه ، وهذا هو ما يجعله عبيقا . واذا نتكلم من اجلهم فإنه ينبغي ان يعلق معهم ويعلم وينتقل ليضا معهم » .

(جورج طومسون)

« لا يطيب قلب شاعر عربي لشيء اكثـر من ان يظم بما يظم ، ويعمل بما يقول » .

(فؤاد حداد)

* يقصد بالفضاء الشعري مجموعة التصورات والمفاهيم الرئيسية للوجود والعالم ، تلك التصورات والمفاهيم التي تشكل في مجملها مجالا حسياً ومعنوياً معيناً ، وتنشأ عنده أنساق متنامية تحتوى في نسيجها لفيها من علاقات التقابل والتشابه التي تجعل من القصيدة بنية شاملة موحدة تغص بنقاط التقاطع والتوازى في آن ، وتمثل حركة من التوتر والانسياط معاً .

وباءة نطرح هذا السؤال :

لماذا اختار فؤاد حداد (اللغة العامية) حاملا لرسالته أساسا رغم قربه الحميم من طبيعة (اللغة الفصحي) في تراكيبها ، وفي حسها اللغوي ، وفي مفرداتها التراثية حتى انه يكاد يمزج احيانا بينهما مزجا غفوايا أو مقصودا ، ويستعير روح احدهما ليلبسها جسد الاخر ؟

- مما لا شك فيه ان هذا الاختيار الشكلي يمثل لدى فؤاد حداد نزوعا دلائيا على مستوى اعمق - أنه ينظر الى عملية التعبير الشعري - على الارجع - بوصفها (خطاباً أيديولوجياً) ، ويعطي أولوية لفترة لمسألة (التوصيل) كفأة مفتوحة تسرى رسالته من خلالها .

وهذه الثنائية المحوظة (العامية / الفصحي) هي أولى الثنائيات التي تشكل في حركتها فضاء الكتابة الشعرية عند فؤاد حداد .

عاوز عمود النهار علشان أقيم العدل
عاوز شهود الأصاحي المغرضين في البخل
يا مدية ما تحرز
يا فدية تستفرز
أنتيك فيما يعز
ما زلت حيا أرزق

(موالي الهندي الصغير)

و : -

يا قدس نواراة السنين
كان عينى في ميتمى
يا قدس ما يحتمل دمى
الا اشوفك وأرتمى
وابوس ترابك الريمي
أبوى وابنى على فمى

(القدس)

ان (السماع) وهو احد عناصر (الاستدلال) عند العرب - ومما يندرج تحته من قضايا قضية (الفصحي واللهجات) - يدلنا فيما يدلنا الى ان العرب الجاهلى والاسلامى كان من اصحاب الاذدواج اللغوى على نحو ما نكون نحن الان فله لهجة قبلية تقف بازا، ما نعرفه الان باسم العامية وله لغة فصحي هي التي نعرفها من خلال الادب وله سلية في كل منها وكل من اللغتين أدوار في حياته فمن المواقف ما يستعمل فيه اللهجة القبلية ومنها ما يتطلب الاستعمال الفصيح «(1)

فؤاد حداد هنا يصنع (تقاطعا) بين لغتين في اللغة الواحدة ، وهذا التقاطع بين العامية والفصحي خصيصة أسلوبية يتميز بها حداد وحده ، ولا يعني هذا اذن سوى أنه يجمع موقفين من مواقفه الفكرية في شكل أسلوبى مزدوج ما دام الأسلوب هو استخراج الجوانى في برانى كما يقول « ماكس جاكوب » .

وهو يصل بين الرغبة (عاوز) والنداه (يا مديه - يافديه) كى بخلق أصلا نوعا من التواصل بين (ارادة تغيير الحاضر) و (ارادة استلهام الماضي) ، أو كى يصل بين الابن والأب من خلال قبلاه او كلمة (أبوى وابنى على فمى) . انه الوسيط بين المعادلين الزمنيين (الأب = الماضي ، الابن = الحاضر) ، ومن ثم فشعره هو الوسيط بين المكانين المفترضين (بيروت في « موال الهندى الصغير » ، والقدس في « القدس » .

ان اللغة بلا شك مكون من مكونات الثقافة ، وهي جهاز حتى يتطور ، وهي تخضع في هذا التطور إلى تحولات متدرجة عائنة إلى مسارها التاريخي ، وترتبط في تغيراتها بتغيرات مجتمعية موازية ، والمهم في هذا كله أن مظاهر التفاعل بين عناصرها التمايزية التي تنتهي في النهاية إلى أصول واحدة تتبدى من خلال روح التعبير الابداعية التي تعمل على إثبات القرابة بين ما يبدو متنافيًا في ظاهره . وفي حين يميز اللغويون الحديثون بين ما يسمى (باللهجات الجغرافية) التي تقوم على التمايز الاقليمي و (اللهجات الاجتماعية) التي تقوم على التمايز الاجتماعي⁽²⁾ فإن فؤاد حداد ينصر للتمايز الاجتماعي على حساب التمايز الاقليمي غيمهو بحسب القومى الجارف سؤال : من أين أنت ؟ ليبقى سؤال واحد ووحيد هو : إلى أى طبقة اجتماعية تنتهي ؟ .

ستى يا ستوت
ما بدی ساحتوت
بدی أجمع توت
اعطیني السلة

قال لي يا مسعود
لا تكسر ها العود
لف الحقله وعد
هلق تتسلى

(غنوه مجنونه - حلم طفل حزين)

و : -

شمس للشام الدبلانة
ريحتك فيك مخيالنا

ريحتك فيك وفيك الخير
متعلق بجناح الطير
ليش ما عدنا بنسمع غير
دق الباب وما جانا

(شمس الشام)

فؤاد حداد (المصري - الفلسطيني - اللبناني) هو الذى يكتب هنا .
وعاميته ليست عامية مصرية على اطلاقها ، ولكنها عامية متراوحة في
عاميتها بين لهجة هذه البقعة الجغرافية ، ولهجة تلك . انه ينتمي
لذى الى الخط الاجتماعى للغة ، وليس الى الخط الجغرافى لها .

وثاني الثنائيات التى تشكل فى حركتها فضاء الكتابة الشعرية عند
داد هي (الغاء / الحكى) ، فهو شاعر مغمم بالايقاع الشعري
العالى النبرة ، بل وبالعمود الشعري الخليلى فى شكله القديم ايضا ،
وربما كان مؤمنا بان « هدف الايقاع هو اطالة لحظة التأمل ، اللحظة
التي نغفو ونصحو فيها سويا ، وذلك باسكناننا بالشاعر الخادعة
للسام ، بينما تجعلنا نستيقظ بالتنوع ، فتبقى علينا في هذه الحالة
من التسامي الحر »^(٢) وفي مقابل هذا الحين الموسيقى العارم
الذى يكاد يذكرنا بمقوله « ايختباوم » المشهورة عن (نظم الشعر حول
الايقاع) كمحور منظم للصياغة وطاغيا على العنصر الدلالى فيها ،
يحلول حداد ان يربط حلقات البنية النصية ربطا محكما عن طريق
(التداعى السردى) لو بالأخرى (ادخال عنصر القص) الى لحمة الفناء
في القصيدة .

كان والدى فى السكة الحديد وحكى لي
دنيا خيال ما تروحش من بالى
ما يروحش يوم من عينى فى الورشة
وقف المهندس الانجليزى يباصرى
دا ترس من صنع البلاد الأولى
تقدر تقىيس الشرشرة بالمللى
خلانا نسمع له وما زووش
ملس عليه وضحك يصفرنا
الأوسطى محمد قال أنا اعمل زيته
قال خد عشرة أيام - أخذنا يومين
للحور عليك وريينا علمك فبن

(أكبر ياليل)

وبين الغناء والحكى ، وبين الاستبدال والسياق ، ينبع هذا التوتر
اللين الذى تتخلص فيه الشحنة الدرامية كلما انبسطت فيه شحنة التنفس
بفعل ثلاثة مفاعلات غنائية تهيمن على قصيدة حدام الا وهي (التكرار)
و (الترجيع) و (التداعى) .

زحفة في قفاما سلالية
رقبتها ثعبان وحوائية .
بتتسادى على الصبر معانيا
انا قطر الصعيد

سلالية في الققا من فوق
والشمس بتهرب م الضوء
يا حبيبي يا قليل اللذوق
انا قطر الصعيد

ومراية بتجيب للقرعة
فلالية مع اكل ومراعي
يا حبيبي يا قليل الصنعه
انا قطر الصعيد

..... الخ .

(حة من قطر الصعيد)

حيث يتواتى في القصيدة ١٤ مقطعا على هذا التوال دون أن يكون
لهذه المقطوع الملاطمة في وسط القصيدة الطويلة المحكمة فيما دون ذلك من
مقاطع دور « وظيفي » يذكر ، سوى ما دفعت اليه تلك الشهوة الموسيقية
المفرطة من تكرار وترجيع وتداعى .

ان (نسوة الترقيس) هنا - لو صع هذا التعبير - تأخذ بلب الشاعر
فيذعن لها دون ضابط ، ويندفع في طوفانها . وهي تشي - رغم مثولها
كورطة فنية - بحس شعبي خطير ، وتنم عن جانبية خفية في أغوانها
الموسيقى ، تلك الجانبية التي تفتح في وعي الجماعة ووجودها حقول
استجابات واسعة .

ان الشاعر هنا يلتقط المثل الشعبي الموروث (في الوش مرائيه ،
وفي القفا سلالية) فيبسطه امام متلقيه ، ويستخرج منه ، ويستولد
تداعياته ، ثم ينزلق على سطحه وعيناه على توقعات السامع ، فلا يجد
باسا من ان يشبعها الى اقصى حدودها ، حتى اذا توقف مدما عند نقطة
ما ، بدا رحلة الجزر مرة أخرى ، وعاد ليخلق - بدابه المعهود - ثنائية
(الحكى / الغناء) في سياق متوازن .

على مسكة حميد
 زى الزلط جتنقنى التصبان وتنقنى
 ليه للى داير ياخننى
 ليه للى ودانى
 ريحنة النسوان ما بتسيبتش حضننى
 ما اسمعش بودانى
 وما أشوفش بعينيه
 ضرب المصفوح فى الميه
 فى الهوا المكربس

ومالت الثنائيات التى تشكل فى حركتها فضاء الكتابة الشعرية
 عند حداد من (التمثيلي / الايحائى) نحدد يركز كثيرا فى استعاراته
 على المحور التمثيلي فيما بحيث يخلق من خلالها فاعلية نفسية تتوازى
 مع لفاعلية الدلالية من جهة ، ويدعم بها مجال التصور القصوى فى
 خيال الملتئق - بوصفه مجالا غير ملموس بعنایة على مستوى السياق -
 من جهة ثانية .

لو رميت فى الجو قشرة موز
 راح تلامى عيونى تنزحطق
 ثم تنزحطق ماما الودان
 صوقة عصفورة الأراجوز
 والتمر فى الكشك متعلق
 والحسان راكب على السقالة

(الفرجة)

و (الصورة الشعرية) عند حداد صورة مقتصرة بذكاء تتراوح فى
 حركةتها بين قطبين متباينين : قطب (التشبيه) الناعم المرهف الذى
 يحمل عقا رومانتيكيا فريدا :

ابكي كما تبكي جذور النبات
 وقد احسست موت اوراقها
 كما احسست بالعصافير

(العمل)

وقطب (الاستعارة) الذى - عادة - ما يمثل عند حداد بؤرة انفجارية
 ٧ (مفارقة) ، تلك المفارقة التى تصنع حالة شعورية تغرى بنقايضين
 مما كالضحك والبكاء مثلا .

ببابة ماشية في حز طويل
 لفت على دماغك داير
 عشرة آلاف جرحى وقتيل
 بيشربوا معانا سجائر
 والموت على الحجر الجبلى
 في الفارة بيدارى كسوفه
 ويكتش في القمر الكامل
 ويبكي لو حد يشوفه

(تستغرب من ايه)

وبين التمثيل والإيحاء، تتحقق الدالة كاملة شيئاً فشيئاً ، دالة عالم طفولي يمتزج فيه الحلم ، والحزن ، والأمل ، ويطرحه أمامنا في براءة وصدق طفل مُجرب يعلن رفضه للعبة (الاغتصاب) ، ويرمى كالحاوى في الهواء بكراته الثلاث أو الأربع (الصوت - الصورة - الحكى - التراكب) فيجمعاً ويفرقها في ثبت نادر ساعياً - من خلال الخطاب الموسوم مسبقاً بموقف أيدبيولوجي صريح - إلى تثوير الواقع الحزين ، واستنفار عناصره المضيئة الخافية ، وتوجيه مسارها نحو أفق بعيته .

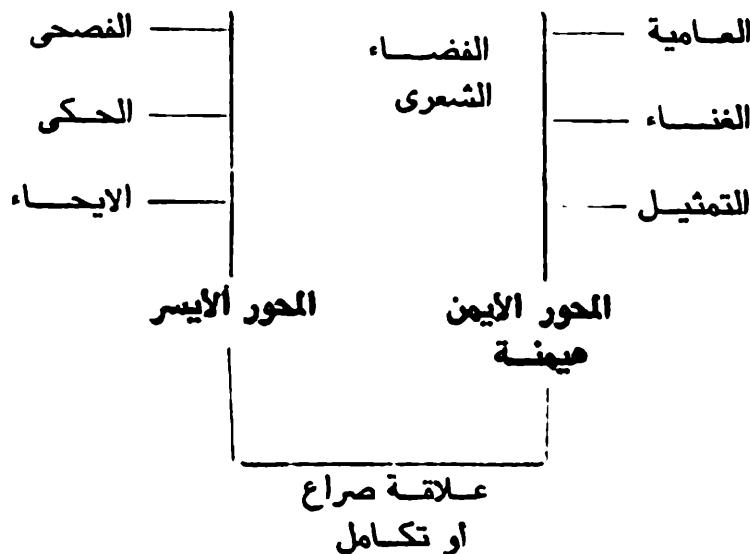
وما يفجر الدلالات الوظيفية الفعالة على هذا السطح المشود بين طرف التمثيل والإيحاء، هي طبيعة (الصورة الاستعارية) و (المجاز) في شعر فؤاد حداد ، فالاستعارة عند حداد (استعارة ديناميكية) « تتميز بحركة تحملها متولدة بحيث تفضي الصورة إلى سلسلة أخرى من الصور ، ونتيجة للتكامل والاضفاء النفعالي المتبادل ، ترتفع درجة حرارة التعبير الشعورية ، ويتوهج القادر العاطفى ، ويتمثل هذا النزوع الحميم للتعمير عن شعور يريد أن يفرض المشاركة فيه على الملقى لضمانت استجابته الكاملة » (٤)

ويؤكد حداد (الوظيفة الخطابية الانفعالية) للغة من خلال استعمال (ضمير المخاطب) وحرف النداء (يا ..) بصورة ملحة ومتكررة مما يضفي على النثر الشعري ملحمه الغنائى السادس من ناحية ، ويشى بقصد الشاعر الخفى إلى النفاد ، والتواصل المباشر بسامعيه من ناحية ثانية .

ومن الجلى حينئذ أن الاعتبارين الشعريين (الأسلوبى) و (الأيدبولوجي) يتضادان ويتبسان أحدهما بالآخر دوماً ، وفي تصاعد مستمر .

ومن الجلى أيضاً بعد رصد ثالوث (الثنائيات) الجوهريات التي تمثل فضاء الكتابة الشعرية عند حداد ، والسعى إلى شرحها وتقديرها

أن نلاحظ طفيان المحور الأيمن من هذه الثنائيات واستقطابه للمحور الأيسر منها ، وكان محوراً منها يتم اسقاطه على الآخر فينشأ نوع من الصراع أو التكامل لا ينفي - وإن حقق مقدراً كبيراً من فاعلية الوظيفة وانتاج الدلالة - هيمنة بعض القيم على بعضها الآخر .



ومن البسيط أن نكتشف لفيفاً من ثنائيات المعانى والدلالات بعد ذلك في النص الشعري ، ولكن أبرز هذه الثنائيات التى تتراوح بينها سياقات التعبير الغنائى فى خطها الأفقى هي :

العيان	الحلم (بمعناه التاريخى) :
الفرح	الحزن
الخوف أو اليأس	الأمل أو الرجاء

وتتبادل هذه الثنائيات علاقات (الغياب والحضور) بينها وبين بعض ، بحيث تنشأ مساحة أخرى من التوتر في تيار القصيدة الباطن ، ملا يطفو على السطح إلا بين حين وأخر . ويستخدم الطرف الأيمى من هذه الثنائيات بوصفها ثنائيات جوهريّة ابمادا مختلفة ، فيتخدم (الحلم) بعداً تراثياً إسلامياً وتاريخياً ، ويستخدم (الحزن) بعداً رومانسياً وصوفياً شفافاً ، ويستخدم (الأمل) بعداً أيديولوجياً متضمناً أو صريحاً .

ولكن طفيان هذا الطرف أيضاً وسيادته على الطرف الآخر (العيان - النرج - اليأس) يشى من خلال التفاعل العضوى للبناء، صورة وايقاعاً وتركيباً بما يشبه عملية (تثوير) و (شحذ) و (توجيه) لهذه

الدلالات في سياقاتها المتعددة ، فالنص الشعري يحمل نوعاً من (انتظار البشارة الصعبة) في ثناياه ، تلك البشارة التي يرمص بها (الحمل) المرء التغيل الذي يقتفي في الزمان والمكان آثاره الموجعة ، ويحاول بكل وسيلة من الوسائل أن يعثر على شكله المؤثر للفشود .

شيليني يا دنيا قبل النور وحطيئني
بالراحة بالقوة في الريح الفلسطيني
حطيئني قبل الصباح أعرف صلاح ديني

(شريان فلسطيني)

و -

يُوم في التاريخ أكبر من الحرية
أكبر من الحرية والبتروـل
الدم والبتروـل
الساعة والزلزال
في كل شبر مـلال
بسـن نـفـسي
والأرض بالنـبـض للـى قال بـور سـعـيد
تـعرـف تـقول وـتـعـيـد
وـالـأـمـل وـجـدـورـه مـلـيـون شـهـيد
ما يـتـقـلـعـشـي
وـيـا صـبـرـ لـيـلـ
الفـجرـ فـيـ الفـجـرـ يـدـنـ

(الأمل)

وإذا كانت الشخصية الابداعية - كما يقول « ميخائيل خرايكتجو »، ظاهرة تاريخية ، وان « كثيراً ما أحدث تطور الحياة الاجتماعية حافزاً جمالياً قوياً ، وأيقظ حاجات أيديولوجية ، جمالية وروحية ، تستحدث الفنان وهذا ما يحدث عادة في نقاط التحول التاريخية ، في عمود النهضات الاجتماعية ». وما يحدث في بعض الأحيان أيضاً خلال المراحل الحرجة من حياة مجتمع ما ، (٥)

فإن فؤاد حداد بهذا الاعتبار - تاريخياً وجمالياً - واحد من عدة ظواهر تاريخية في حيانتنا الثقافية المعاصرة . ونحن لا نستطيع أن نقرأ فؤاد حداد الآن دون أن نذكر قول « جوته » في محادثاته مع « بيوهان ايكرمان » « عندما يصف الشاعر احساساته الشخصية الضافية ، فإنه لا يقدر أن

يكون شاعرا بمستوى ما يقل عن ذلك . ولكن عندما يكون قد اشتمل العالم
وتعلم أن يعطيه تعبيرا ، حينئذ يصبح شاعرا «(١)

ولقد كان حداد شاعرا - على نفس المستوى الذي حده جوته
لشخصية الشاعر الحق - فقد اشتمل العالم وتعلم أن يعطيه تعبيرا ، ولم
يطلب قلبه لشيء أكثر من كونه قد حلم بما يعلم ، وعمل بما يقول .

هوامش الدراسة :

(١) تمام حسان ، اثراث اللغة العربى (نظرية ندية) ، مجلة فصلية
امتد الاول اكتوبر ١٩٨٠ (مشكلات التراث) ص ٩٠ .

(٢) انظر ميشال زكريا ، الالسنيه علم اللغة الحديث ، المؤسسة الجامعية
للدراسات وانشر ، بيروت ١٩٨٣ من ١٢٠ - ١٢٢ .

Thom on, George : Marxism And Poetry, Luwrence & wishtt (٣)
LTD, London, 1945, pp. 22/23.

(٤) صلاح فضل ، علم الاسلوب ، (التحليل الوظيفي لمجاز) الهيئة
المصرية للسلامة لكتاب ١٩٨٥ ص ٢٢٦

(٥) ميخائيل خرابينكو ، الأدب وقضايا العصر ، (شخصية انماط الإبداعية) ،
ت. عادل العامل ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام امارةية ، ص ٨
(مجموعة ، سالات ندية لمحمد من انداد السوفيت) .

(٦) نفسه ، ص ٨١ .

أُخْنَيَةٌ إِلَى فَوَادِ حَدَارٍ

عمر نجم

النخل ما بيعرفش ينوح
النخل دايما بيلالى
م القلب زغروته تنوى
لو كان بيرجع اللي يروح
النخل كان ساب العالى
مش البلح ابنه البكرى ؟

* *

والشعر نخيل
ماده جنوره
من قبل ما تعشق وتميل
من قبل ما يرعش قلبك
من قبل ما تتقول المواويل
وكلمة جمره يا عم فؤاد
وصبيه من حور الجنة
تنقل عليك حبه ٠٠ وساعات
يضمها ف قلبه وريديك
الكلمة تحبل م النبضات
ويتوارد منها وليدك
الامي ف ملامحه وطنا
المادنه اللي صوتها اني
حارتنا والنيل والحننة
بيروت بتنده على حطين
وقلب امي اللي تمنى
يعود لنا قلب فلسطين
وف ضله يتشارقو عيالنا



حطين بتنده على بيروت
 المستحيل له شكل الموت
 الصوت صدى مقدرش يموت
 والفجر مزروع ف قلوبنا
 ف حشانا صرينه ف مناديل
 على الطريق اللي فتنا
 وعزمنا مش عادته يميل
 جميل .. ومدشوت ف الجراني
 زمار وسقاله وبنا
 يا بو الفؤاد عيل وبرىء
 ع الريق
 ستنسى تنهيدك
 من جرحه تغزل ف نشيدك
 ومنه تنسيج مولانا



طرح البلح سبات سبات
 م النوبة ولغاية دمياط
 قطر الصعيد وفرشته بسات
 من قبلى خدنى ورسانى
 علم بحرى .. مش هو المرسى
 طب اعمل ايه يا عم فؤاد ؟
 تذكرتى مقطوعة ليانا !!
 الناس سفن تاييه بحورها
 من لسمما مجھ طيورها
 وكل ما انوى امجرها
 تجرى جذورها تكتقنى
 جذورها ممدوده لقلبك
 وقيودها نسمة هفافه
 بنقول ونفعل ما نقوله
 موالنا عربي ارغوله
 السجن عرضه كما طوله
 زنازينه جامعة متقلشى
 رجلينا لو فيها كلايشرات
 وايدينا مهمما تكون عذابات

قلوبنا تتبدل جناحات
 دراعات نشبكتها ونمسي
 ثابتين ورقبتنا زرافه
 الاسم قلبي لكن طaque
 مشتاق والعتمة مشتاقة
 تقتل ليلاها رغم انينها
 جوه سنينها شايقة جنينها
 واكيد حلمي جاي من الى
 مولود على سكة مفروشة
 بآلف عروسة
 ويمام اشكال
 قمرى وحمام
 جوه جنينه ولا ف الاحلام
 حرسامم ومداريه عليهم
 مليون شجرة جوانه

* *

وللشعراء اللي ماتوا كتير
 وكثير اللي عايشين مش عايشين
 للشعر ف جريده نسيهم
 أما اللي زيك يا ابا فؤاد
 اللي ما رقصوا ولا خانوا
 للشعر ف اللنبي حاميهم
 بيقتلوا ذل الشهوات
 ويوفوا للشعر نذوره
 خالدين وايه يعني الاجساد
 خالدين وابدا مش اموات
 بيطلعوا فوق السموات
 ويحنوا تائى لجذوره

* *

الوقوف على الأعنة بآدب سؤالات إلى فؤاد حداد

بيهقي شرباش

الريشة مهزوزة على الأرغول
سامحني قبل ما اقول
طعم الألم في الحلق .. دا بحني
وأنا عارف إنك راح تسامحني
عودتنا .. نبقى أهنا .. وانت .. أخوات
يا مهل الأمانة .. دالهنا أحبابك
عشمتنا .. ميلنا على بابك
تدبحنا بغيابك ؟!
أنا عارف إنك راح تسامحني
خد الكلام مني .. بمحبة .. وهات



هاسأل سؤال .. جاوب عن السؤالات
ماتغيب كثير ؟ .. واللا أنت هتعاود ؟
واللا أنت واحد على خاطرك من الشعرا ؟
الشعر دايما سكته وعره
يا عمنا .. يابو الضمير الحي
طب ما أنت عايش في انتظار الجاي
وأكيد .. يكون أجمل من الللي فات



هاتغيب كتير ؟ . واللا انت متعاود
ما تفوت عنادك مرة .. وتهادو !

* * *

باسال سؤال .. جاوب عن السؤالات
ليه تنسحب في الوقت ده بالذات ؟
مع ان ساعة الصفر قد حانت
والخطوة تولد خطوه .. واهي هانت
ليه تنسحب في الوقت ده بالذات ؟
مع ان قلبي دعاني لزيارتكم
حيرتنى واناجيل - وحيرتك
ليه تنسحب في الوقت ده بالذات ؟
مع ان سوق الشعر مليانه
والشعراء ملو القهوة .. والحانه
جيلى نطق .. واتميزت أصوات
مادين ايديننا .. بنشتمني ايدينك
وأخذنا عهد الشعر .. على دينك
وبداننا نتعرف على المقامات
ليه تنسحب في الوقت ده بالذات ؟

* * *

باسال سؤال .. جاوب عن السؤالات
سؤال تقيل .. وحبك
علمتني افتح ببيان الشك
واسال عن المعنى .. والاقى ردود
وابحث في بطن الشعر .. والشاعر
واكتب عن الحلم اللي ماله حدود
« أنا قلت شعر .. اذن أنا موجود »
الشعر ؟ واللا العك ؟ !
الشعر ؟ واللا الحك في حماغنا ؟
والمعنى ؟ .. واللا الهنك .. والتعديد ؟
مفروض علينا كلام مالوش معنى
وكل يوم نصبع بهم جديد

ياللى انت فارس في الونغى .. وشديد
زعق النغير .. واحتجننا نسمع صوت
الشعر ؟ .. واللا الموت !؟
انا مش هاصدق لو قالو لي مات
ليه تنسحب في الوقت ده بالذات ؟

* * *

يا اهل التمازى .. قيموا عينكو لفوق
ياللى ذرفتوا الدمع ف فراقه
مات الفتى م القهر .. مات مخنوق
لم حوشتو عنده الغدر .. يا رفاقه
لم شوفتو كيف الحرف كان مشنوق
كان للأسف - يهديكوا أشواقه

* * *

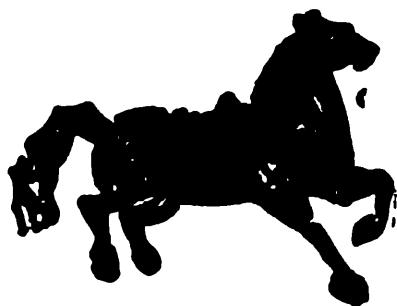
عاش .. وانتهى .. بيشتهى الصاحب
من فيكوا يتتصاخب ؟ !
للى كتب كلمته .. وقادها ع البرواز !!
واللا : للى باع ذمته .. ع المكتب الهزار !!
واللا الللى خان صحبته ..
وركع عشان لقمنته ..
وافتغيرت مينته ..
وتحمل لقب استاذ ؟ !!
من فيكوا يتتصاخب ؟
اللى انجب « للفرنجه » ، والجاز ؟
واللا الللى حب المشيخه .. والجاز !؟
أشعار بتزعق .. بس بيتكوا قزاز
عاش وسطكم زى الضمير .. صاحى
ياميتين بالحبا .. الحى مات .. شوفوا
واللى ما زال منكم بيتحتمى بخوفه
م اليوم ينام فى العسل .. ويديق بحفوفه
ـ الخضر ، طلع السما .. يا موسى .. يافرعون
واللى ما زال فى العمى .. لازما يشيل عكاز !
هاسأل سؤال .. جاوب عن السؤالات

أهل الأمانة .. والندى .. والشوق ..
 عايشين هنا ؟ .. واللا لقيتهم نوق ..؟
 واللا مجرد فكره .. كات قالاك !

 عاوز أشوفهم .. ربما القاك !
 ودول بشر زينا ..؟ واللا ملايكة هناك ؟
 ما تقوللى : أبقي ..؟ واللا اكون ويياك !!
 ودا موت صحيح ؟ .. واللا امتحان للشوق
 واللا دى اغماءه .. وتبقى تفوق !!

 وترد على واحد من السؤالات
 أنا مش هاصدق لو قالو لي مات
 لكنى هاسأل أول السؤالات :
 ليه تنسحب في الوقت ده بالذات ؟

 أنا مش هاصدق لو قالو لي مات
 أنا مش هاصدق .. لو يدقوا طبول
 يا أهل الأمانة .. ياللى قد القول
 سامحنى قبل ما القول .. وبعد ما القول
 طعم الألم في الحلق .. دابخنى
 وأنا عارف انك راح تسامحنى
 يا أهل الأمانة .. والندى .. والشوق
 كان نفسى أشوفك
 كان نفسى أشوفك
 وأطفى حر الشوق



النسالي بالمراجع والاقرئ

محمد الطو

كان بيرم التونسي - حجر الزاوية - والانتقالية الموحية التي مهدت لفعاليات جديدة ، ساهمت في تحديد الاطر النهجية ، فيما عرف بعد ذلك بتيار شعر العامية المصرية ، وبالتأكيد كانت هناك ارهاصات اخرى تجلت على يد شعراء مبدعين من امثال محمود رمزى نظيم ، وبديع خيري ، وبعد السلام شهاب الى جانب الدور المؤثر للموروث الشعبي الذى بلور طريقة مختلفة للتعبير عن البساطة ، بلغتهم البسيطة ومنذ جامد بيرم التونسي في تأصيل نموذج ادبى رفيع لفن الرجل ، يعبر ، عن واقع المجتمع في ظل مقاومة الاحتلال ، وقوى التخلف ، تجددت على يديه واكتملت الملامح النهائية لفن الرجل ، الذى استنفذ - باستهلاك القيمة الشكلية اى تجديد يمكن ان يحدث في نفس الاطار او القالب الفنى ، الذى لم يكن يتتجاوز في التعامل به ، حدود الصورة الشعرية المقلقة على نفسها والتفاصيل الصغيرة ، تلك التى لم تكن تستوعب حركة الشعر بمعناه الحقيقي .

ولم يكن هناك من بديل آخر - امام حركة التعبير بالعامية المصرية ، سوى ان تبتكر حلولا ، تستند الى حركات التجديد التى تبنىها شعراء الفصحى من تحطيم لعمود الشعر التقليدى ، ونبذ وحدة البحر ، والاعتماد على التفعيلة كمقدمة اساسى في بناء موسيقى القصيدة ، مما اتاح حرية واسعة للشاعر في التعبير ، وشكل الممارسة الشعرية ، وفي محاولات الانفلات من الشكل التقليدى في طرائق الكتابة بالعامية المصرية ، انفجر صوت مصرى صارخ مؤصلا لظهوره القصيدة الجديدة ، بمعناها الحقيقى ، ذلك الذى يبتعد عن المفهوم السطحى لمعنى القصيدة ، نافذا الى الجوهر الذى ينتمي الى لغة التعبير الجماعى في بساطة وعمق وفنية ، وكانت التمارين الاولى ، تصانيد عالية للجودة ساهمت في تشكيل الملامح الاولى لدراسة شعر العامية المصرية .

الرأسمالي بيملك الآلة
اغلال على استغلال على بطالة
 يجعل حيانتك يا فقير عالة
 وييمونتك ويبيع لك الأكفان

واخذ صوت فؤاد حداد ، الذى استمر منذ ديوانه الأول « بقوه
للفلاحين وقوه العمال » ، امتدادات واسعة نحو اشكال التحديث ، ظهر ذلك
في تلاحمات كيفية ، مهدت بطرائق جديدة في التعبير ، اخذت تتخلى شيئاً
شيئناً عن الموسيقية الزاغة إلى توليفات ايقاعية ، تعتمد على « ريتم »
خاص ، يحقق الوحدة الشعرية عبر حلقات منسجمة من توائم العناصر
الفعالة وانسجامها في لغة وتركيب السياق العامي ، حتى انه ليصل في
النهاية ، كما في ديوانه « النفس باللاسلكي » ، إلى تحطيم جميع قواعد
الأوزان المعروفة ، ليخلق نسقاً خاصاً ، يستمد من احتياجات القصيدة
الشعرية نفسها ، فصار النفس الشعري عنده محدداً بطريقة الأداء،
وتداعيات القول .. ففى قصيدة المرولة يقول .

انا اخوك يا واضح النهج

انا اخوك يا كاسر الوزن

فمن قصيدة المرأة بباب المصطبة الاممية « ديوان المظالم » يقول :
أهنتي اخترت لنفسى لاسم عبد القادر
صبراً وشاتيلاً عيونى ما استولت
الا على الساقط من الزينة
اختار لنفسى الابددين الطيبة القاتلة
عساكر الاعداء في كل مدينة
الوحـل اخـرس لا يـكون ابـدا
من صـرخـة تـانـية
من شـرـخ تـانـى
من عـيون تـانـين
عيـون قـزـاز ولا بـنى آـدمـين
لـلـوـحـل عـيـطـ

* * *

وعند فؤاد حداد ، لا ينفصل الشعر ابداً عن توترات الواقع فهو
يعكس برهافة فنية عالية ، كل التراكبات من خلال حس تاريخي لا يخطىء ،
في هجاء الانتماء ، ولا يتلعم في حضور الواقع المؤلم .

وتشوف عيونى في الليالي الرأيقية

كل الى باتوا كلهم مظالم
كل التاريخ مكتوب ببحر اليم
وعشان نقول امثال ونضربها
لابد من مقتول يجربها
يا حسرة العجبة في ايد اليتيم

* * *

وعبر اكثر من عشرين ديوانا ، لم يطبع منها سوى خمسة دواوين
يقدم فؤاد حداد ملامح وتصاريس الخريطة الشعبية لوجه مصر الاصيل ،
من خلال فهم شعري عميق الدلالة ، بالغ الاعجاز ، فهو يلتقط الوقائع
الصغرى ليصبح عالما شعريا كاملا شديد البساطة والتميز .

كل الكتب مش سعيد ولو انه عامل نفسه
كل الامم مسموح لها تمشي وتسرح ، تفرح
وتجرح في جبال صوتي
أربيسك شباكي - نجف موتي

* * *

وفي دواوين اخرى كثيرة يستوعبنا الصوت الذي يتكلم باسم
المجموع ، ذلك المجموع الذي يتداخل في انسجة الذات ، فصار او كاد يصير
الصوت نفسه النفس باللاسلكى فمن قصيدة « طقطقة » .

الحق جنينك يا جنainي
للكدب داير برصاصة
على الطيور الشرقاية
بتختنقى من حراسة
وبتلتقت مش شاييفانا
بتترق سلم مش طالع
وقلع راخر مش قالع
وبتبعد الشط الواقع
الحق جنينك يا جنainي

ومو يرى دائمًا في الأشياء عمقها الواقعى ، فيسبح في القرار ، ويجعل
من المألوف شيئا جديدا ، وكأننا نكتشفه للوهلة الأولى .

من قصيدة عشنا وشفنا ديوان النفس باللاسلكى
دق اللاسلكى بالاهوان
الناس دى فاكره الحب هوان

يا اخضر بقيت كل الالوان
 الا الاخضر
 دق اللاسلكى عشر سنوات
 يا اخضر بقيت كل الواوات
 الا الاخضر
 دق اللاسلكى على عنوان
 داخل مفقود
 خارج مولود
 الناس دى فاكره الحب يومت
 يا اخضر ما يسرح في المكوت
 الا الاخضر

فقد اکسب فؤاد حداد طريقة التعبير التقليدية مزاجا فريدا حيث صار
 الشعر جزاً مكملاً للفكرة ، بل هو الفكرة نفسها ، ولم يكن الشعر عنده أبداً
 مجرد شعارات ثورية منظومة بل طريقة لاكتشاف الواقع المتغير والكشف عن
 العلاقات الفاعلة فيه وفتح آفاق جديدة .

ففي قصيدة بدل الحق .

وياقول الحرية
 يا شمس الصهورية
 نفسي في ضربة شمس
 فوق رأسي ونافوخي
 ضربة شمس بروجي
 ضربة شمس برنجي
 في العصر التمرينجي
 ما خلقتش تجارب
 ولا خلص تدريب
 الحرية الفالحة
 في صناعة التعليب
 افتح بقك قل
 حرية للكل
 للعبد وللحر
 للهي وللميت
 وفي طنطا حتبث

او تنطخ في طوخ
حربة ملکية
في اليوم المفتوح

[*]

وفي ديوان « التسالي بالزاج والقهر » ، تشكيل جمالي من نوع آخر تلعب فيه المزاوجة والتراوح اللفظي بين الكلمات دوراً رئيسياً ، حيث يبلغ انتكسيك درجة عالية ، ولا تتوه الخيوط المكونة لبناء الصورة – تلك التي يعتمد عليها كثيراً في بناء قصيده – فتتجلى بعض خصائص تراكيب استخدمها الشاعر من قبل ، لكنها تبدو هنا أكثر ثراءً وفاعلية في البناء العماري للقصيدة ففي شرح التسالي :

انا والد الشعرا فؤاد حداد
ابيه انا الوالد وياما ولاد
قبلسه رببitem بكل وداد
بعدسة نلميذ اولى واعداد
تسالى

انك يا دنيا وامتي حتصادفيه
موالي بحر وكلهم صاد فيه
والنقل زى اللؤل فى صدفيه
تسالى

طلبونى قالوا تقدم اليينسون
بصيت لهم مش قصدى ماذا رأيت
عيون ستايير بئس ما يرثون
معلهش قطرت الندى وستقيت
رققت اشمأة، الخليج وبقيت
اسرق لهم من قلبي ومن السجن
ومن الحديد اعمل شجر وغضون
تسالى

[*]

وتمتد منطقة التداعى المنظم ، فيبتعد الشعر متحرراً من آية ضغوط ، رغم حدة الشكل الظاهرة ، فيقدم لنا في رائعة من روانعه « موال الشیخ سعید » ، تناغمات تتم عن حس صاف يصل إلى المرتبة الشعرية الأولى . حيث تظهر البساطة كقيمة ذاتية ، ويبلغ عمق التأثير الشعري مداه ، مع براعة لا يمكن إغفالها في طريقة النظم الشعري ، لا تقلل من كفاءة الأداء وروعه الشكل رغم استخدامه المألوف « الموال » .

كان ياما كان شيخ سعيد اسمر عيونه وساع
 في قعده مرحا والخطوة جد وساع
 تعطف عليه الجنينه كل ساعة وساع
 وتدور عليه الوالد
 قلنا القوافي كثيرة قالوا طب هاتوا
 طلع لهم شيخ سعيد في أولى طبعاته
 والجمهوريه بتطلع وبها طلعلته
 شاور بكمه وجاب لك شارع الصاغه
 وبعتره في ميدان المادنه والساعه
 قال كل من يسمعونى يفهمونى كمان
 عاشور بلادى بعلها وبهبلها كمان
 في العين وفي الحلم واللى في بالها احلى كمان
 قمر الصحارى بيخرج زى صباره
 معلقة خردوات وحزق وتنين شوكى
 كانه بوابة المتأولى سمساره
 ضربوها فضه وعااج وفيروز على ذوقى
 يا شيخ سعيد ليه رجعت لأول الحرارة
 من آخر الحراره قال من لهفتي وشوقى
 جبت اللي سحرتهم سكتهم فوقى
 يربوا فوق السطوح زغاريد وتوليفه
 ويشتروا حمامات بالورد واللilye
 قمر الصحارى كانه جنـيه بتعريفه
 باعـرف تمن كل شـى، مـادمت أنا المـلـلـوبـ
 وشـى الجـمـيلـ انـجلـدـ مستـتـظـريـنـهـ يـتـوبـ
 عـلـى الشـعـاعـ والـحـصـىـ والـحـمـمـ لـماـ يـحـبـ
 صـوتـىـ الليـ يـفـرـحـ بـلـدـ يـصـبـحـ صـفـيـحـ سـرـسـاعـ
 وكـانـهـ سـرـ وـذـاعـ
 وكـانـهـ سـرـ وـضـاعـ
 وكـانـهـ سـرـ بـتـاعـ
 واحد بـتـاعـ موـاوـيلـ

لا كان سعيد ولا كان اسمر عيونه وساع

*

انه شاعر امه ، عظيم ، عظمة الشعر ، ظل مخلصا ، ومجددا وابا
 لحركة شعر العامية المصرية ، لاكثر من ربع قرن من الزمان .

شعر

نهر اليون

عمرو حسني

ماشى فى صحراً واسعه زى الظنوون
لابس كوفيـه ومبقـسم ومهـبـب
والريـح فى شـعرـك مـهـرـ أـسـمـرـ حـرـوـنـ
والـدـنـيـا صـفـرـاـ بـلـوـنـ زـمـورـ الـلـمـوـنـ
والـجـوـ باـهـتـ زـىـ وقتـ مـغـبـ
طـايـرـ عـلـىـ الرـمـلـةـ كـانـكـ ولـىـ
هـاـيمـ وـمـتـعـشـمـ يـلـاتـقـيـ ضـرـيـعـ
طـايـرـ كـانـكـ حـلـمـ كـانـ مـسـجـونـ
وـأـنـاـ كـنـتـ ماـشـىـ وـرـاكـ باـزـقـ الـرـيـحـ
خـاـيـفـ مـنـ الـهـجـانـهـ وـالـأـلـفـامـ
رـجـلـيـاـ تـفـرـزـ فـيـ الرـمـالـ النـاعـمـهـ
أـقـعـ وـأـنـادـىـ عـلـيـكـ بـعـزـمـ الصـوتـ
لـكـنـ اـنـتـ ماـشـىـ . . . شـعـاعـ مـاـبـيـحـوـشـ
أـنـهـجـ وـأـنـادـىـ عـلـيـكـ وـمـاـبـرـجـعـشـ
طـايـرـ كـانـكـ حـلـمـ كـانـ مـسـتـحـيلـ
قـلـبـيـ يـقـعـ مـنـيـ وـيـغـرـزـ فـيـ الرـمـالـ وـيـمـيلـ
كـانـهـ قـلـهـ قـديـمـهـ وـاقـفـهـ دـلـيلـ
قلـهـ قـديـمـهـ بـيـغـلـىـ فـيـهاـ العـطـشـ
ماـجـرـ ، وـسـابـهاـ النـيـلـ وـفـاتـ مجـراهـ

ش

معاناً الوطن

فِي رُوْحِ الْجَدِ فَؤَادُ حَدَادٍ

محمد دسوقي

وخدوك بحور بتحف من حيفا
تسراح بحبة وطن
تغرق بحملك . . تركب الجيفه
وانت تعب الملح م النطرا
وانت ف عبك ترتوى الزغاليل
حور البيوت بتموت وع القمرا
تعشق شطوط بتتوه المناديل
وقلنا توه ع اللامي،

واللى قالقنا

والمعوم على الراجحة

جري العيون ارتجف واصل « حدود الموت »

الفاتحة . الفاتحة

الفاتحة الفتح

سلم فؤادك . . دم نادي بصوت

سکینہ الذبح

* * *

سلامين عينيك او فدك
 يا « حنة من كبدي »
 كل البلاد ناكراك
 م الغيبه يا ولدى
 ميه العذاري البايرة تعرف مين
 ولا انت ماكر بناتك كات بتجمى مين
 تفرد رقابك سابقة ليه بسنين ..
 زمان غارب ..
 سرحت عذاري الفجر شق الليل ..
 شرفك كمارب ..
 والأب نيم بناته من بنات الحواري ..
 ف سرير بنات الليل
 ف الناس تلخبط وشوش الليل معاك يا نيل
 ف رياله الكتكوتة تتensus

بسلايه

بحدايه

ببلبل مات

طفش الكناري يلطم المصبية
 وعيئيه بتفرش دم ف الكيت كات .

* * *

راحل لوحشك مش لبيت مفتوح
 نزفك ف قلبك يا فؤاد مجريح
 عرق البدن ينهج من السلم
 بير السلام شهق ناشع لآخر دور
 سطح الفسيل غرقان
 سيل علا لا بولب
 ع العتبه ترعش شفايفك بالعتاب
 تتقرول طيارات
 وعيونه الحظوة نامت

على شط الحمامات .

* * *

راحل معاك الوطن
 اطلاله سوق الصدا
 حاضن مدارسك ٠٠ شقف قلبك ندى
 سكران بمين ان بدا
 عايش حاجات بتعيش
 وعياط من الدراويش :
 سور الوطن ف عينيك
 ورا حوستى ف الصورة
 ما كانتش لك صورة
 ويدلوبها عليك
 ويسرحوا النسوان
 تنده حوارى الحى والميت
 وع الشخاليل :
 - احنا معانا الوطن
 - احنا معانا الوطن
 للترميات تشتري
 أصغر عيال تتنتش ف طوب بيتهما
 والجبانات تختلس
 ف حروف شواهدما

الرأسمالي
المطرقة ناحت على السندان
واتفقت تكل الحديد قضبان
الرأسمالي بيملك الآله
أغلال على استغلال على بطالة
يجعل حياته يا فقير عاله
ويموتكم وسيبع لك الأكفان

ف . ح

العروبة في شعر فواد حداد

د . محدث الجيار

* الأرض بتكلم عربي .
* ولا في قلبي ولا عندي الا فلسطين .
* الفاس اللي في يد جمال .
تحرس قبر صلاح الدين .
* أنا والد الشعراة فواد حداد
ايوه انا والد وياما ولاد
قبلاسه رببهم بكل وداد
بعدهسة تلميذ أولى واعداد
تسـالـي
فـوـادـ حـدـاد

- ١ -

استطاع انشاعر فؤاد حداد ان يتمثل العروبة على مستويين ، المستوى التقنى ، والمستوى الفكرى . ولذلك تجاوبت التقنيات الفنية مع الموقف الفكرى المنحاز للعروبة في كل اشكالها ، وتطوراتها .

ولقد تحول فؤاد حداد في شعره الى ذلك الراوى الشعبي . الممثل لقarıخ العرب ، ليقص عليهم تاريخهم وفنهم ، فتحولت دواوينه الى سجل حافل للتاريخ العربي ، ولناریخ مصر في انتصاراتها وتحدياتها خاصة .

لذلك نراه عند معالجة موضوع يمس الموقف العربي لابد ان يذكر فيه بعروبة مصر وعروبة بقية الاقطار لأنه منذ البداية ، يعتبر نفسه شاعر العرب :

— ويا عرب انا شاعركم
يا عيونى لحم فى محاجركم
ويباللى ساهركم .

(بقوة العمال ص ١١٥)

ومن هنا تكون قضية الوحدة العربية ، او امل ان تقوم وحدة عربية ، قضية أساسية وجوهرية في شعره وعلى لسان فؤاد حداد ، ترتبط أصوله الشامية بحياته المصرية تدعيمًا لهذا الموقف العضوي ، الذي كان الشاعر فيه تجسداً لهذا الامل القائم حتى الان : يتول :

— قبلت من مصر الاعتبار

وشربت من مصر اللهجة
انا اللي شام تجري في عرقى
غرامي بالوحدة وعشقي

كما انتفاض شرفى وعشقى . (بقوة العمال ص ١١٦)

ويغلف هذه القضية العربية بخلاف انسانى دائمًا ، فعين على حرية وطنه ووحدته ، وعين اخرى على حركات التحرر في بقية العالم .

ويتد هذا الموقف الانساني ليشمل المقهورين في اي مكان ، وذلك سعيًا من الشاعر لأن يشارك بابداعه في تحرر الانسان في اي مكان . وهو يؤصل هذا الموقف الانساني ، تأصيلاً تاريخياً يعود به الى سبق الحضارة المصرية للعالم ، مما يجعل موقفه تاريخياً ومتقدماً مع إنماءاته المصرية العربية ، يقول :

— شب التاريخ على بيانا
ورضعت الدنيا لبنا
والسد يبنيه البناء

نابع من الأرض ونابعين (بقوة العمال ص ١٠٥)

ويتحول هذا الموقف الانساني من قضايا العالم ، ومن ربط المصرية بهذه الانسانية التاريخية ، الى انصهار كل التواجدات الاقليمية ، المصرية وغير المصرية الى العربية ، في حين يرصد عدونا الموت والشر بكل من يسعى الى الحرية :

— عدونا ما انعطشى للبشر والناس

وقالش لكبیره يابا وعظم الاحساس
 ولا ضرب في اراضي النور هرم واساس
 ولا زرع سرت آلوف وحصن وغل القمح ،
 ولا تبني ولا هز الملال السمع ،
 شهد التاريخ أن اعداء الوطن قتلوا
 الآباء والآباء ، والعرب عذلوا
 — ولا حد قبل العرب — بين كافة الأجناس .
 (المحراتى ص ١٧)

ونجد «الوقف» الفكري المنحاز للعروبة ، ينحاز إلى لغتها ،
 لذلك نجد نؤاد حداد يصف نفسه دائمًا بأنه شاعر العرب ، وبأنه
 الفصيح ، وأنه والد الشّعراء ، وهو أيضًا شاعر مصر لأنها
 قلب العرب ، وهو في هذا يأخذ موقفًا عربياً من العامية ، وهو
 بذلك يثبت أن هناك عافية فصحى ، فهو يحاول دائمًا أن تقترب
 عافيته من الفصحى .

ويأخذ من الفصحى ما يعده به العافية لتقترب كتائهما من
 الأخرى ، تحقيقاً لموقفه للفكري عن وحدة الشعب العربي في كل
 انتظاره .

ولذلك يوجد بين المصرية ، والعربية ، والاسلامية ، عند استخدامه
 لكلمة عربي ، أو حين يصف موقتنا أو شخصية بالعربية ، لأنه من المنطلق
 نفسه ، يؤمن بوحدة تاريخ هذه المنطقة ، ويتداخل مراحلها التاريخية
 المترابطة لذلك يصف حديثه دائمًا بأنه لسان عربي بين (وليس
 عامية) : يقول :

— النصر فينا ومنا يا عباد الله
 احنا عرب والتبي عربى وضامنا
 داينكسروشى يميننا يا عباد الله (المحراتى ص ٥)

لذلك نسمعه ينتحر :

— نزل على وقل لي ياضنا اكتب
 ولا حد اغنى من امالك لسان عربي .
 (المحراتى ص ١١)

ويؤكد حديثه بأن معجزة العرب نزلت بلسانهم ، وبخيلهم فتحوا بقية الدول :

— آشند واقوں —

بعد الصلاة على الرسول

انزل کتابہ بلسان عرب

ويحيل محمد الله ضرب

(المسحاتي ص ١٤)

لأنه لسان العرب : يقول فؤاد حداد :

من «جذا ريح الولد»

ربيع الخزامي في البلد »

النابغة وزهير وحاتم طى
اطاء القلن الخمسة

لغة العرب في تكنولوجيا تصميم، فن

لغة العرب في الأدب المتقدم

فِي كُلِّ لَيْلَةٍ عَنْ سَبْعِينَ الْقَدِيرِ

(الحضرة النكبة ص ٢٢)

ونلاحظ أنه يتدخل في هذا السياق مع شعراء الفصحي «القدامي»، حتى مطلع القرن، الخامس عشر الهجري أي يمتد بتدخله إلى العصر الحاضر، ليعلن عن جدله الدائم مع التراث الشعري العربي كما يتجاذل مع التراث العربي كله، مما يجعل افتخاره السابق بالفصاحة يمتد لأخذ موقف عالمي، المصوت بقوله:

— يا ضحة الارياف مالتش في الهمس

أنا الفصيح أنا ترجمان الشمس

لازم اصیع حاکم صیاحی دکر

(رقص و مغنى ص ۲۱)

وكما ظلت اللغة الفصحي معشوقته ، لأنه لغة معشوقيه ،
ولأنه فصيح مثلهم فسوف يعيش كلامه :

— يا اسر يا روحي ، يا امداد النيل

الثانية مشيت قد الفين ميل

على قافية متقدره لها تحميل

الفين سنة ويفضل كلامي جميل

تسالي

(تسالي ص ١١٧)

ونحس موقعه المصري العربي في كونه شاعر مصر عاصمة العرب ، وفي كون العرب شعراء فهو لذلك شاعر العرب وشاعر فصيح في الوقت نفسه :

يقول :

— الليل زمان والدنيا روحها في ثمامنه

على سماء المسجد الأقصى

انا عيني عن هذا الآخر ما تغيب

وقلبي عن هذا الآخر ما يغيب

انا اللي شاعر مصر

/ واحدنا العرب شعراء

الإنسانية ما لقا ان نغيب

عن الشفاعة والضحى والعصر .

(الحضرة الزكية ص ٢٨٧ - ٢٨٨)

- ٢ -

ويربط فؤاد حداد — ذاتيا — في كل صدام وصراع بين المعركة او المكان او القطر وبين العروبة ، مؤمنا بتواصل هذا الجسد المتد من المحيط الى الخليج فماهى « مصر » تخوض حروبها وصراعات ضد الاستعمار وتخوض معارك بناء في الوقت نفسه ويحاول الاستعمار ان يوقف زحفها ويعطل مشاريعها وهامم العرب يكافحون ضد الاستعمار في ديوان فؤاد حداد . بقوة الفلاحين وبقوة « العمال » :

فالقتال غنوة عربية ، وبورسعيد بنت العرب :
يقول مؤاد حداد :

— ورفعت عيني وشفت احلامي رطب . . .

صبح القتال غنوة على لسان العرب . . . (ص ٨٤)
,

— سبع ليالي أنا انشوقة

سبع ملاحم بليالي

بابورسعيد في الحانك

والسد طفل في احضانك

بنت العرب ياجبين مرفوع .

(ص ١١٤)

وعدن نشيد ورایات متحدة وبيتها اولاد عرب :

— يا عدن

انت في الاخبار نشيدى الوطنى

الرايات متحدة

والبيوت اولاد عرب

(ص ٤٢)

ومصر واليمن دم واحد ، من اجل شمس العروبة :

— لدينا أيامنا اللي متبرعقة

وليت سنة قدام دفعنا الثمن

شمس العروبة تشع

والدم ينطق شعر

يا كبد مصر وآه يا كبد اليمن

(ص ٢٣)

ونجد الروح نفسها في شعره عن صنعاء (ص ٢٦) سوريا
(٢٧) فلسطين (٣٠) الجزائر (٣٥)، عدن (٤٠)؛ ومع هذه العواصم

نسمع صوته يتحدث عن معارك مشابهة لمعارك العرب
في فيتنام (٤٧) .

ولذلك حين تخرج السفينة التي أكلت الملك ماروق لتطرده من مصر يخبرنا فؤاد حداد بأنها اطلعت بعيدا عن اي «شط» فيه عرب :

— كل الملوك في ميدان عابدين

الشمس في دموعهم تنقع
والمرickleة اللى في راس التين
عن كل شط عرب تطلع .

(ص ١٠٩)

ووسط هذا الجو تصعب مشكلة فلسطين مشكلة كل العرب ،
ولأن الشاعر يضع نفسه شاعرا للعرب ، نقد ملات قلبه وعينيه فلسطين
وتحولت الى ماء للعطشان وطريقا للمسيء : يقول :

— ولا في قلبي ولا عينيه

الا فلسطين

ولما عطشان ما ليش فيه

الا فلسطين

ولا تشيل ارض رجليه

وتنقل خطوتي الجبيه

الا فلسطين

(ص ٣٠)

حيث تتوقف بـ عندهـ كل حركة الى الامام الى فلسطين .

— ٣ —

ويتحول جمال عبد الناصر الى « أبو العرب » و « كبير العرب »
وليس رئيسا لهم قياسا على مقاييس العرب في اختيار
شيخهم ، ويتواءز جمال في الوقت نفسه مع صلاح الدين الايوبي ،
لاشتراكهما في محاولة تحرير القدس ، وان انفع صلاح الدين ،
مالثاني قد جعلها هدفا : لذلك يقول فؤاد حداد :

٠٠ اغنى في محبتك يا ابو العرب موال
يا ابو العرب وادى قلبي في الحروف انصب
غنی بليالي ويعيون العرب موال

(ص ٨)

لهذا فان :

– الفاس الذى في يد جمال
تحرس قبر مصلاح الدين

(ص ٢٨)

ولا عجب بعد ذلك ان يفرد مؤاد حداد ديوانا خاصا لاستشهاد
جمال عبد الناصر وأن يكرر الوصف نفسه :

– آدى المدارس ودى الشارع ودى العمال
والفلاحين الاحبة امتك يا جمال
داوم على الحق يا كبير العرب داوم

(ص ٩)

ويتحدد الباكون عليه بلسان عربي : يقول :

– يا قلب عبد الناصر
ياما الولاد يفرحوا /
ويحزنوا ويطرحوا
فيك السجن والطرب
كل الاهات تجرحه
مدام لسانها عرب .

(ص ٢٤/٢٥)

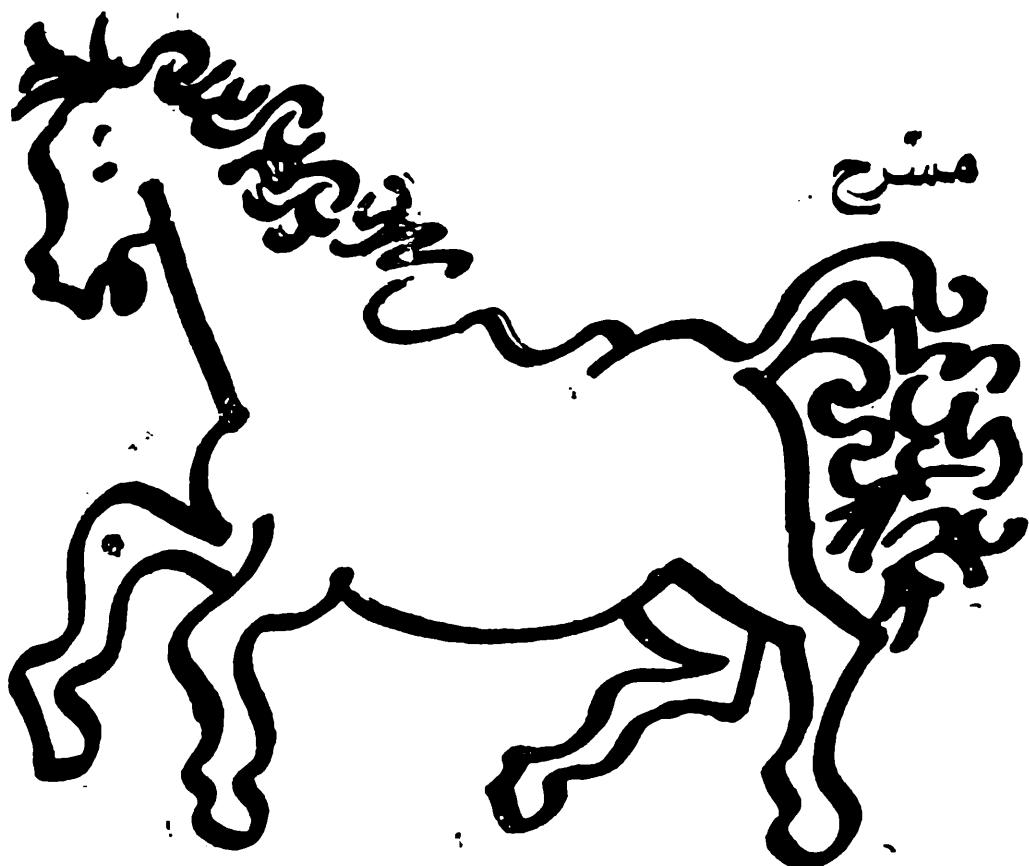
ولا عجب ايضا ان يفرد ديوانا كاملا عن احداث لبنان
الاخيرة وما تحمله فيها الفلسطينيون بعنوان « الحمل الفلسطيني » .
ومن هنا يتحول مؤاد حداد الى مسحراتى من نوع جديد ، «مسحراتى
القدس » (القىلى ص ١٣٥) فقد الحت الاحداث العربية الاخيرة على

ذاكرة حداد التأريخية ، فراح يرئ الشهداء ، ويفكر العرب بما آلوا
إليه من تمرق وحسرة .

وهكذا ، تتواكب دواوين مؤاد حداد مع حركة التاريخ العربي ،
وتتطورات أحداثه ، حيث يبدأ بقوة الفلاحين وبقوه العمال ينفع في
الشعب روح القوة والنخوة العربية من أجل البناء والتتصدي
للمستعمرون حتى الانتصار عليه (قبل ١٩٦٧) ثم يمد العرب والمصريين
بخاصه بنماذج من الشخصيات والأحداث التي تمد هذا الشعب
بنماذج يحتذها ليقوم من جديد ، في ديوانه « كلمة مصر » وكذلك فعل
في « المسحراتي » ثم في « نور الخيال وصنع الأجيال في تاريخ القاهرة »
وأنفرد لكبير العرب على حد تعبيره ديوان « استشهاد عبد الناصر »
ليث روح الاستشهاد في نفوس هذه الجموع والحقه بـ « الحمل
الفلسطيني » ثم الحضرة الزكية التي خصصها لبث روح العروبة مثبا
قدره على الالتحام بالتاريخ الأدبي لكتاب السيرة العربية كواحد منهم
في عصر لم يعد يكتب بقلمه بل بالكمبيوتر . وأخيراً نجد انتاج آخر
في السبعينات وأوائل الثمانينات في خمس دواوين : رقص ومغنى ،
لا وانت الصانق ، عيل على المعاش ، النقش باللسلكي ، مواويل :
وفيما نحس جانب السخرية والمرارة والقدرة الشعرية الفائقة
في العامية المصرية بل في الشعر الحديث التي تضع مؤاد حداد
في مصاف أكبر شعراء العصر الذي نعيش فيه خاصة وقد « املح
مؤاد حداد » في تذوييب الحائط الزائف بين العامية والفصحي
وفي اثبات قدرة العامية على ان تكون فصيحة وهو موقف يتوازى —
كما اسلفنا — مع موقفه المصري العربي الذي رأيناه في كل تجليات
موقعه واتجاهاته نحو الوحدة العربية والتضييق الفلسطينية بخاصة .

واخيراً :

اذا علمنا ان مؤاد حداد « مترجم » ملخص من الفرنسية
التي يجيدها ، الى العربية التي تضوى في قلبه ، ادركنا مغزى ان يتوجه
شاعر بهذه الثقة العربية والاجنبية الى الكتابة بالعامية (النصحي
ان منح تعبيري) . انه الانحياز الوااعى الى اصحاب القراءة
على البناء والحرية الى الشعب العربي .



الشاطر حسن واكتشاف قانون الخيال الشعبي

على ابراهيم

من سحر قوة الخيال الشعبي ، الجامح في تصوره ، للبطولة الخارقة ، لهذا البطل الشعبي الذي هو دائمًا ، قاهر للمستجد ، قادر على تخطي العقبات واحتراق المسؤوليات الجسيمة ، عبور حواجز الطبيعة وحدود الزمان ، بشجاعته الفائقة ونكراؤه الحاد ومعرفته اللامحدودة ، صاغ فؤاد حداد ومتولى عبد اللطيف معا « الشاطر حسن ».

في سجن الواحات الذي احتواهها بين مئات من المناضلين المصريين . لخمس سنوات كانت طويلة كالأبد ، وفي اللحظة التي أنهيا فيها الشاعران صياغة عملهما الرابع الذي أنشده المعتقلون ومثلوه في فرح ، في غياب السجن المترامي الأطراف ، وفي صحراء لا نهاية منظورة لرمالها القاحلة الصفراء ، كانوا قد أكدا على التواصل والتوحد الثامن مع روح الملائين من الكادحين . فكان بمقدور هذه الروح بخالتها الخصب أن تستخرج من ظروف الحياة والعمل الشديدة القسوة كلّمّوت بوادر أمل أخضر يشرق مع الشمس ويزهر في الربيع ويبلون بالبهجة والأخضرار .

هذا هو سر الجمال الخفي في الحكاية البسيطة ، الواضحة في رموزها ومعاناتها ودلاليتها ، لم تكن حكاية الشاطر حسن إلا توأملاً بدون انقطاع مع هذه الروح وصل إلى حد الامتزاج والتوحد والانصهار .

ويبدأ من أن تباعد سنوات السجن الطويلة في الصحراء بلونها الأصفر القلبي كلّون الموتى وسمائهم القاتمة ، بين السجين وزاده الأصيل من روح الشعب كما أراد ذلك سجانته ، فإنّها قادتهم إلى اكتشاف قانون الحياة الروحية لهذا الشعب الذي واجه به حكامه الطفاة والغzaاه ، وتجاوز ظروف القسر والقهر والسخرة التي فرضها حثالة من الحكم والسلطان والغزاah ، واستطاع الشعب بهذا القانون أن يعزل جلاديه في خانة واحدة بعيدة بأن يجعل منهم موضوعاً للسخرية والاستهزاء وإداة للفتك والتذر في حكاياته ومسامراته .

وكما كان الظلم بين والعسف واضع والقهر والتمييع لا يحتاج إلى تبرير من العاكم الظالم جاءت الشخصيات في الخيال الشعبي نموذجية، فنماذج الخير والشر ، الشجاعة والجبن ، المروءة والخسة ، البطولة والهوان ، هي نماذج متناظرة في صورتها النقيّة تعكس الواقع الحي بلفة جلية . وكانت صورة البطل الخارق ، هي الصورة التي خلقتها الخيال الشعبي للتعبير عن روح المقاومة والرفض والتمرد التي فشل الغزاah في اجتنابها . وتعلقت به آمالهم ، واحتفظوا بها في مكون القلب وزادوا عنها وتفنوا بها في لياليهم المقرمة بعد الغفاء . فكانت هي الأمل الذي لابد أن يجيء ويتحقق حواجز الزمان والمكان ويفتح لهم عالماً جديداً من البهجة ونصرارة الحياة . والى أن يأتي زمانه فلن حكايته الحية النابضة تُسبقه – لتكون موناً لهم على الاستمرار والتجدد .



وعندما كتب فؤاد حداد ومتولى عبد اللطيف ، (الشاطر حسن) كانوا قد استطاعوا الولوج إلى هذا السر وتحويله إلى سلاح يفتّ بمرامي

سجانيه فسجتهم الذى ترامت اطرافه هو مكان لا محظوظ في المكان ولا متناه في الزمان ويشكل المكان والزمان عجزين يشغلان حيزا في عقل ووجدان الشاعر ، وأصبح موضوعا خارجيا قد يقيد الحركة والفعل لكنه لا يقيد الخيال والحلم .. فالخيال والحلم كما قاد حركتهما الشاعران مؤاد حداد ومتولى عبد اللطيف فأصبح ملكتهما يصوغانه بالطريقة التي يريدونها وفقا لروح البراءة والعنوية النقية . وكانت حكاية الشاطر حسن صورة زاهية ونفما عنبا وانشودة الاناشيد .

والشكل الفنى للشاطر حسن : هو شكله له خصوصية وتنفره بين الأشكال الفنية ، ملا هو مسرح او دراما ارسسطو ، ولا هي تصيد درامي، او حكاية ، فالشعر والحكاية والدراما تتضامن جميا في اقامة صرح هذا البناء الدرامي الذى يستوعب الخيال الجامع في مضمونه الاسطوري . فالبطل الاسطوري «الخارق» الذى تتجاوز قدراته المallow والمعتاد هو ثورة على الحياة المأولة العادية والرتيبة ثورة على الملل والعناء والضجر الذى يعتاده الناس ، ثورة على تقاليد الخضوع والرضوخ يرتادها الشكل الفنى فتفجر الحكاية لتخلق جو البطولة الخارقة التى هي ضد الحواديت التقليدية . فالشاطر حسن ، هو ابن ملك ولكنه فارس مغوار ، يتحدى الاهوال ، وينخطى الحاجز والصعب لا لاته ابن ملك لكن لاته تعلم في مدرسة الشعب وتمرس على القوة من الحداقة والصبر من الصيد وقيمة العمل من الزراعة وصاغها الشاعر في قرنيمة غنائية :

« الشاطر لابس ياولاد
جلابيه صياد صياد
الشاطر اللي لابسهم
انتلمذ في مدارسهم
واتمل من كراريسهم
ولا يوم عن مبدأهم جاد
وفي مقطع آخر :
بقوة حدادين
ويصبر الصياديـن
شاطر حسن متطبع
نوق المهرة متربع
والدم في خده ينبع
والدنيـا تهون على مين
غير الفقر المساكين

ولا يلja المؤلفان الى حjبل فنjaة ملوفة للتأكيد على المضمنون الفكري ، بل يصل التأكيد في بنية العمل ذاته ، فينتقل من الحكاية ، حيث يتتحول البطل لاسطورة ينسجها ويصورها الراوى ويستخدم فيها ضمير «الفائز» الى الاقتراب شيئاً فشيئاً من البطل حتى نحس بغيره بينما عندما ينتقل الراوى من صفة الفائز الى ضمير المخاطب فيمضي البطل واحداً منا .

« هنياك يا شاطر حسن ، كل حب الولد وعز الملوك ، لكن انت من صفر سنك لك هم اكبر مغم بالفروسيـة ، تحب الرمح في الخلا الواسع والقزح فوق القنا والصهلـلة في الـريـح جـلـ من اـنشـاك » ثم يتطور الـبناء ليـصـير الشاطـرـ فـيـنا ، واحدـاـ منـاـ وـنـحنـ منـهـ عـنـدـماـ يـصـيرـ لـحـناـ وـغـنـوـةـ .

لك قلب زى الحمامـةـ صـهـلـلتـ فـيـ الـرـيـحـ
كـبـدـيـ يـاـكـدـيـ الـيـتـامـىـ جـرـبـ
فـارـسـ يـاـ شـاطـرـ حـسـنـ

وسـرعـانـ ماـ يـعـودـ الىـ تـغـرـيبـ الـبـطـلـ وـوـصـفـهـ منـ بـعـدـ بـضـمـيرـ
الـفـائـزـ « وـكـانـ سـرـجـ الشـاطـرـ حـسـنـ حـبـاتـهـ بـالـنـهـارـ وـاحـلـامـهـ بـالـلـيلـ عـلـىـ
مـهـرـةـ مـنـ اـكـرمـ الـخـيلـ » وـفـيـ هـذـاـ التـتـابـعـ مـاـ بـيـنـ التـغـرـيبـ وـالتـقـرـيبـ إـلـىـ
التـوـحـيدـ فـيـ بـوـتـقـةـ الـوـجـدانـ الشـعـرـىـ يـبـعـ السـحـرـ الـفـنـىـ مـنـ هـذـاـ التـتـابـعـ
الـذـىـ مـاـ أـنـ يـنـتـهـىـ حـتـىـ يـبـداـ وـمـاـ أـنـ يـبـداـ حـتـىـ يـنـتـهـىـ .

المـضـمـونـ لـيـسـ تـرـيـدـ الشـعـارـاتـ اوـ جـمـلـ ثـورـيـةـ اوـ جـمـلـ بـلـيفـةـ
مـؤـثـرـةـ ، اوـ اـغـنـيـةـ صـاخـبـةـ الشـعـارـاتـ ، اوـ درـاماـ تـنـزـعـ لـلـتـشـخـيـصـ ،
مـنـاقـضاـ لـلـشـكـلـ الـأـرـسـطـيـ الـذـىـ يـنـتـهـىـ عـادـةـ بـحـالـةـ التـنـوـيـهـ وـالتـطـهـيرـ فـيـ
ابـنـاءـ الشـعـبـ رـوـحـاـ وـحـيـاـ ، تـحـولـ فـيـهـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ الـجـمـهـورـ وـالـمـسـرحـ
إـلـىـ تـوـحـدـ نـامـ ، بـيـنـ النـصـةـ وـالـجـمـهـورـ فـيـ جـوـ يـخـلـقـ المـتـعـةـ وـالـأـلـفـةـ .

يـتـخـذـ مجـرـىـ الـصـرـاعـ فـيـ بـنـاءـ الشـاطـرـ حـسـنـ شـكـلاـ مـخـتـلـفاـ ، بلـ
مـنـاقـضاـ لـلـشـكـلـ الـأـرـسـطـيـ الـذـىـ يـنـتـهـىـ عـادـةـ بـحـالـةـ التـنـوـيـهـ وـالتـطـهـيرـ فـيـ
الـخـتـامـ فـهـوـ فـيـ الشـاطـرـ حـسـنـ كـمـاـ الـحـيـاـ : ماـ أـنـ يـبـداـ الـصـرـاعـ حـتـىـ يـنـتـهـىـ
ليـبـداـ مـنـ جـدـيدـ فـيـ خـطـ لـوـلـبـيـ مـتـصـاعـدـ يـأـخـذـ فـيـ كـلـ دـوـرـةـ شـكـلاـ جـدـيدـاـ ،
كـمـاـ هـوـ فـيـ قـصـصـ أـبـوـ زـيـدـ الـهـلـالـيـ سـلـامـةـ وـمـسـيفـ اـبـنـ ذـيـ يـزـنـ وـعـلـىـ
الـزـيـقـ ، فـالـصـرـاعـ يـبـداـ بـيـنـ الشـاطـرـ حـسـنـ وـالـمـهـرـةـ فـرـدوـسـ فـيـ مـوـاجـهـةـ
زـوـجـةـ اـبـ الـتـىـ تـرـيـدـ التـخـلـصـ مـنـ الـمـهـرـةـ كـمـقـدـمةـ لـلـقـضـاءـ عـلـىـ الشـاطـرـ

حسن . وبهاجر الشاطر حسن على ظهر المهرة فردوس حيث يعمل مع الخدائيين والصياديين والجناينية . وبهذا الصراع الى أن يعود من جديد في شكل ومستوى جديدين ، بين الشاطر حسن في مواجهة الفرسان من أجل التساقط على الحصول على لين اللبوة ، وهو صراع يختلف في بينما الصراع الأول ينتمي بالهجرة من مملكة أبوه ، هنا الصراع ينتهي بالنصر بفضل ماتعلمه الشاطر من مدرسة الشعب ولكن الملك يتذكر لوعده ويمنع زواجه من سرت الحسن ويطردهما معاً ويتحلى الشاطر بالصبر ، ليظهر الصراع من جديد عندما تهاجم جيوش الأعداء مملكة سرت الحسن ويقتل الشاطر ملك الأعداء ويحقق النصر التام بمساعدة المهرة فردوس ويحاول قادة الجيش والتجار والوزير أن يسلبوا البطل بطولته ولكن ابناء الشعب هم الذين يؤازرونه حتى يعترف الملك به وتنتهي الحكاية بفناء الشاطر لبس ياولاد التي غناها كل المعتقلين في سجن الواحات سنة ١٩٦٣ عندما قدمت لأول مرة في شهر رمضان لتحقيق هذا التوحد والانصهار ما بين المسرح والجمهور وهو المشهد الذي تكرر عندما عرض لنمرة الثانية في قاعة الاتحاد الاشتراكي سنة ١٩٦٥ .

وما بين سنة ١٩٦٣ عندما قدمت الشاطر حسن لأول مرة في سجن الواحات وما بين ١٩٨٥ عندما أعاد تقديمها المخرج احمد اسماعيل ، كان هناك كتاب ومخرجوها مسرح يرتدون طرقاً غربية واساليب عجيبة بحثاً عن التراث وعن شكل مصرى للمسرح ثارة في الطقوس ، او عودة لاستلهام البطولات والأحداث التاريخية الكبرى ولم يلتفت أحد إلى الشاطر حسن من الكتاب او المخرجين او النقاد ، فطواها النسيان كما طوى شاعر بها فؤاد حداد ، الذى كتب ٣٣ ديواناً من الشعر لم ينشر معظمها بينما ذهب متولى عبد اللطيف الى بلدته في المنصورة بحثاً عن مكان بعيد عن الصخب .

ولكن المخرج احمد اسماعيل الذى تميز بتجربته المسرحية بمحاولة تقديم صيغ وأشكال جمالية في المسرح تقترب من هموم الانسان المصرى وتصنع توأمتا ما بين التراث الحى في وجдан الناس والعرض المسرحي ، بادر إلى تقديم الشاطر حسن ، على مسرح وكالة الغورى طوال شهر ديسمبر سنة ١٩٨٤ ، وبالرغم من وعورة التجربة لأن هذا النص بالنسبة لمخرج كلاسيكى يستعصى تقريباً على الإخراج ، ولابد له من اجراء تعديل كبير فيه ، الشيء الذى يعني هدمه . ولكن لأن احمد اسماعيل ، اختار من البداية ولوح طريق الكشف عن مسرح شعبي وجذب في الشاطر حسن نصاً يحقق له مراده فقدمه كاماً كما هو وبنفس طريقة كتابته ، وهو الانجاز الحقيقى له كمخرج ، استطاع ان يجتذب الجمهور ليغنى تلقائياً في نهاية العرض :

الشاطر لابس يأولاد

جلبيه صياد صياد

وطاقيه حداد حداد

وكانَتْ الخشبة أشبَهَ بالمحضبة التي نقلتْ إيحاءً الاقتراب الفعلى
بينَ الجمهور والعرض دونَ أيِّ انتقالٍ .

والشاطر حسن كحكاية يرويها الرواه ويشتراك فيها كل الموجدين على الخشبة حتى فرقة ابو ضيف لللات الشعبية ، وكان الانتقال من راوٍ لآخر يتم بايقاع سريع ليحطم بوادر الملك ويحقق المتعة بدون دهشة وعندما يرى المثل فهو يقترب من الجمهور ليصبح فردا منه وعندما يشخص فهو يبتعد ليقترب من الشخصية ، ولكن بدون تقمص او تغريب ، فكان التشخيص إيحاءاً ورمزاً اشاره للشخصية ، وليس تقمص لها ، ثم الى أن يتطور الحدث الى الامتزاج والتوحد لا بين المثل والشخصية ، ولكن بين المثل والجمهور ، عندما يغنى الرواى ، او الرواية ، فكان هذا التقمص يتم بين المثل وموضوع روایته فهو يحتفظ بجلده ويتمثّل روح الشخصية الأخرى ، وتترجّح روحه بروح الشخصية وموضوع نضالها دون شكلها . ولذلك سرعان ما يتوحد الجمهور عرض مع المنصة وتنتهي الفوارق الشكلية بين المثل والمترجّح او بين الرواى والمشاهدين وتصبح ازاء شحنة عاطفية متوجهة بالحماس ، متأججة بالانفعال .

ورغم ان المثلين كلهم من الهواة بالنسبة لهذه التجربة التي تحتاج الى ممثل كبير فقد ظهرت امكانيات جيدة وبالاخص (محمد عزت) الذي قام ايضاً بالاشراف الموسيقي ، وكان المخرج قد جمع نوتها من اصحابها الذين لحنوها في معتقل الواحات – وكممثل استطاع ان يحقق رؤية المخرج ، فكان ان انتقل ببراعة من الرواية للتشخيص ومن الاشارة الشخصية من بعيد الى التوحد والانصهار في موضوع نضالها ، وكانت حركته تتميز باللغفات اليقظة التي تعني موقع التقابل والتقطاف بين فترات السكون والحركة البطيئة والحركة السريعة او الرمادية المتدفقة ، ومن الاشارة الى حالات اليأس والهزيمة ، الى الإيحاء ببوادر الانصراف ومن حالات الترقب والتوجس الى حالات التهلل والميس والفرح .

اما الديكور فقد احتفظ بحالة الانسجام مع جو العرض فهو لا دور درامي له انما يكسر جو الرتابة والجمود ويقتنم رموزا والشارات دالة على مضمون العرض مثل رمز الهلال الابيض ، او تزيين الخلفية ، وملابس الممثلين كانت ملابس فلاحات وفلاحين بعيدة عن جو الاسطورية وقربية من الناس العاديين في لغة اشارية واضحة الى ان الابطال هم من ابناء الشعب وقربين منا جدا .

ان الشاطر حسن ، مثل كل اعمال مؤاد حداد ، عمل زاخر بالاكتشافات والقوانين الخاصة بروح الشعب التي هي في حاجة الى الكشف والدراسة الدعوية .

من بيروت
دبابه ماشية في حز طويل
لفت على دماغك دائير
عشرة آلاف جرحى وقتيل
بيشربوا معانا سجائر
وطفل رابط راسه بشانس
ينفع يكون صورتين هنی
صورتين في سنہ وفي سنی
وان كنت بائنسی ما بينساش

فوج

بِكَائِيْهِ إِلَى

أبو العلا عمارة

انا باحبو الشعو و الناس و الغيطان
وباحب شاعر كبير عيونه ميت فدان
مع انها ٠٠ عمرها ٠٠ ماطلت من للجرنان
وازاي تطل ١١ وهي لابسه هدوم البردان
واقفه مع الشقيان
بانيه مع البنيان
طالعه مع الانسان
شايله الحجر صوان
من بحرى لأسوان



مسحراتى ٠٠ منقراتى ٠٠ بتندى مين
الأرض صاحبه والصحاب نايمين
(اصحي يا نايم ٠٠ وحد الدايم)
دا صوت مين لللى جى يحدثنا
دا صوت أبونا نؤاد
صحانا قبل الميعاد
دا صوت مين لللى جى يبكيينا
دا صوت حادينا
يحدى نرد عليه
بعد الزمان ما يفوت ١١
حادى بادى سيد محمد للبغدادى



فَصَدَرَ مِنْ لِكْلَمَةٍ مُزْرُوعَةٍ
 وَفَشَرَعَ مِنْ لِكْلَمَةٍ مُسْمُوعَةٍ
 نَازَلَهُ بِالْتَّوْحِيدِ
 مَا تَوَحَّدُوهُ يَا نَاسٌ
 دَا صَوْتَ رَمَضَانَ ٠٠
 دَا مَادِنَهُ مَادِهُ بِالْأَدَانِ
 دَا جَرْسِ
 دَا فَرْسِ
 فَرْسِ بِيرْمَعِ فِي الْرَّمَالِ مِنْ زَمَانِ
 لَامِلِ يَوْمِ صَنْعَتِهِ
 وَلَا هِيَا حَتَّى نَسِيَتِهِ
 لَكِنْ نَسِيَنَاهُ ٠٠
 وَحِينَ أَجْلَهُ مَا جَاءَهُ
 زَعْقَنَا تَلَنَا لَلَّهُ
 وَمِنْ يَصْحِينَا
 وَمِنْ يَبْكِينَا
 وَمِنْ يُورِينَا
 رَاحَ لِلَّهِ صَحَانَا
 رَاحَ لِلَّهِ بَكَانَا
 رَاحَ لِلَّهِ وَرَانَا طَرِيقَ النُّورِ

* * *

وَعَرَفْنَا طَبِيعًا خَطْوَتِهِ
 وَبِسَمْتِهِ ٠٠ وَسَخْنَتِهِ
 « لَابْدُ مِنْ اثْنَيْنِ »
 الْجَوْعُ وَنَاكِلُ
 الْهَزِيمَةُ وَنَنْتَصِرُ
 الْحَيَاةُ وَالْمَوْتُ ،
 لَكِنْ انْ كَانَ لَابْدُ مِنْ شَيْءٍ
 كَانَ لَابْدُ مَا تَمُوتُشِي يَا عَمُو مَؤَلَّدِ
 وَانْ كَانَ لَابْدُ لِيَا مِنْ لَازِمَهِ
 فَأُنَا لَازِمَتِي
 (أَصْحَى يَا نَايِمٍ ٠٠ وَحدَ الدَّايِمِ)
 عَمُو فَؤَادُ مَاتِ
 مَا تَوَحَّدُوهُ يَا نَاسٌ ٠٠ هَزَوا لِلسَّكَاتِ

بكلامه المجرور سكر نبات
 بكلامه المفتول كما المضلات
 بكلامه للى مشى ٠٠ وبالنيات
 دا كلام مجوود وبالسبعات
 صلوا الخمس صلوات
 قيدوا للسبع شمعات
 عموم فؤاد ما مات
 عموم فؤاد جى مع الجيات
 مش رايح مع لراحات
 عموم فؤاد بيعيش
 في قبة أبو الريش
 في الريف وف لتناتيش
 وف ترتشات الحن
 وف كل قايم يقاوم ويهد في المفترى
 وف كل قايم يقاوم ويهد في الظالم
 وف كل كلمة مقاومة

* * *

(حفتكم بالنعمة)
 بعد ما تقرروا عليه سورة او آية
 ازرعوا ديوانه في الأرض رايته
 خلوه يطول للى بيتجى في قرائيه
 فديوانه حربه وفاس ومدرائيه
 وعروسه متحنيه وعريس ومرائيه
 وعصايه
 بتهمش في الكتاكيت
 وتخوف العفاريت ،

من أشعار فؤاد حداد

شريان فلسطيني

يارب علمي العطش والجوع

واجعل لعيني دموع

واجعل لقلبي ضلوع

واجعلني صوت الشهيد

في النبض والتنحيد

شريان فلسطيني شجر ممزوج

في الأرض جدر وفي الليل فروع

* * *

المعارض

أنا في ارض المعارض والا في الجنان

من قد ايه والا ايه واقف في اي زمان

حساس بصف من الكافور الأخضر ما عادش ي بيان

قليل ما عشت في عرق مغلوب وجسم قتيل

مضروب بشومة ذهب

واخد عليكي بنسيب

عشر سنين هو باستثنى من القصبان

* * *

(شهادة ادب)

يا عم ياللى سطوحك من خيالاتى

من صفحة بيفرروا فيها الماضى والأتنى

لا حلمت حلم في حياتى يقبل التكذيب

ولا عشت ليلة في حياتى تقبل التكذيب

واخد شهادة ادب من ست حسن السبع

* * *

الضمير

طول السنين بنفسي ونجاهد

ونشق مطلع أغنية في الضى

وانا اسمى عبد الله النديم شاهد

كان الضمير المصرى دائمًا هي

الذى مات حبـر

وجيه عبد الهادى

نقرت عظم الشباك بمقدمة الاصبع . . . أرهفت السمع . . . لم يأت من الداخل رد . . . ! برفق أنزلت من يدما كوب اللبن الى الأرض ، تقدمت الى الباب . . . طرقته بشدة . . . لكن الصمت ما زال هو الصمت . . . نظرت من ثقب الباب . . . باطنها القحمين يصدمان نظر المتلطم . . .

- يادى المصيبة . . . الرجل ما بيردش . . . يا عم زقزوق . . . !

« لا . . . لا يا نسمة ريح طيبه في قبيظ حياة جردا ، . . . ! لا يارشفة ضهر ونقاء . . . في عالم عربدة ومجون . . . كف ييك عن طرق الباب . . . ! الطلب موشك على السكون وبات السمع على وشك التلف . . . ! »

- يا عم زقزوق . . . رد شى . . . جاوبنى ؟ . . . !

« ما . . . ما . . . تطلبين المستحيل . . . انى لطلق أصابعه الجفاف ولسان لحقه الضمور من قدرة على مناجاة فم رطب ولسان مشحوذ الهمة . . . ليهديك الله حتى يرتاح بالك ويهدأ قلبك الذى هو دائم الطير من زمن . . . ! لكن لكل أوان كتاب . . . هدى من روحك ولا تراغ . . . فوجهتى هي حيث السميع العليم . . . »

- يا عم زقزوق . . . ! يا عم زقزوق . . . !

يا حج مبروك . . . يا ابو احمد . . . يا زينب . . . يا ام نجيب . . .
عم زقزوق ما بيردش . . . !

- ريحى نفسك يا ملك .. الرجل عجوز ولا يستطيع حل المشكلة ..
 - يا راجل .. مو ده وقت هزار .. الرجل ما بيردش ..!
 - يا خالة زينب ! .. يكون جراحته حاجة يا بنتي ..!
 وجاءت زينب بائعة الخضار .. وقام الحج مبروك وعلى طرف فمه
 بسمة ساخرة ..
 - وسعوا انته ومه ..! بيد كمطربة حداد .. اوسع الباب
 طرقا ..! لكن لا مجيب ..!
 - يا زقزوق .. يا زقزوق ..! غريبة قوى ..! كنت كالنار
 والشرار امبارح .. ايه اللي جراك ..!
 - .. تبجيح .. اصرخ كالكلب النابع .. لن تسمع مني شيئا ..
 فنيس بداعفك الحب ولا الرحمة بالانسان .. فقط تستمرى الآلام .. تهوى
 كشف العورات .. تجمع أسرار الناس .. تمضيقها .. لا تدخل جوفك .. بل
 تبصقها في وجه السائل وللا سائل .. اذهب عنى ..! يا من تأكل لحم
 أخيك ..!
 كانت الطرقـات العنـيفة قد لفتت اـنـظـارـ النـاسـ ، فـتـجمـعواـ أمـامـ
 الـبابـ المـوـصـدـ بـالـعـشـراتـ ، تـقـدـمـ أحـدـ الرـجـالـ مـنـ الجـمـعـ المـتـلـاحـ .. دـاعـبـ
 الـبابـ بـرـفـقـ قـائـلاـ :
 - « بالعقل ياهوه .. كل شئ بالعقل » ..!
 - « بالعقل يا حليف الشيطان يا أرقـمـ .. بالعقل يا أبو اللـهـاءـ ..! ..
 - لا حول ولا قوة الا بالله .. يا جماعة في ذمتى له خمسة جنيهات ..!
 ابتسم البعض ولو لا ان المقام لا يتحمل القهقهـةـ لأطلقوا لـاصـواتـ
 ضـحـكـاتـهـمـ العنـانـ ..!
 - « خمسة جنيهات يا كافر ..! ..
 اقتـنـواـ والـدـتـىـ انـاحـفـظـ القرآنـ ضـرـورةـ لـىـ .. فـضـمـورـىـ وـضـعـضـعـةـ عـيـنـىـ
 تـؤـعـلـانـىـ لـلـمـشـيخـةـ ..! حـفـظـتـ القرآنـ وـجـودـتـهـ .. وـعـبـثـاـ حـاـولـتـ انـ اـرـيـكـمـ
 انـىـ اـعـرـفـ كـيـفـ اـقـرـاهـ ..! .. لـكـنـ لمـ يـسـمـعـ لـىـ الاـ بـخـمـيسـ المقـابرـ وـعـتـاقـةـ
 الـلوـتـىـ ..! .. وبـعـضـ اوـقـاتـ بـالـمقـاهـىـ لـتـضـحـكـواـ عـلـىـ ..!
 لـاـ قـرـصـ الجـوعـ جـوـفـ ..! .. تـلـمـعـتـ كـيـفـ اـكـونـ اـسـكـافـياـ ..! .. اـجـدـتـ ..!

دَهْ عَلَيْهِ ضَرْبَةُ مَخَازْ ، لَكُنِي دَائِمًا كُنْتُ أَشْتَهِي حَرثَ الْأَرْضِ
وَزَرَاعُهَا ٠٠٠ !

عِنْدَمَا يَرِي أَحَدُكُمْ بِضَعْ جَنِيَّهَاتٍ فِي جَيْبِي ، يَجْرِنِي جَرَا لِلْمَقْهِي ،
هُنَاكَ الْسَّالِ يَنْسَكِبُ مِنْ جَيْبِي فِيَّتُوهُ فِي بَحْرِ مَحَافِظَكُمْ لِلضَّخْمَةِ أو
إِلَى جَيْبِ الْمَلِمْ صَاحِبِ الْمَقْهِي الَّذِي يَتَاضُقُّ إِجْرَا مِنَ الْفَالِبِ وَالْمَغْلُوبِ ٠٠٠
وَكُنْتُ أَنْتَ يَا صَاحِبَ الْعُقْلِ ، يَا شَبِيهِ ابْنِ آوَى ، وَإِيْضًا مَعَكَ
الْحَاجِ زَفْتَ مَبْرُوكَ كُنْتَمَا أَبْطَالَ هَذِهِ الْلَّعْبَةِ ٠٠٠ !

مَاتَتْ أُمِّي وَآتَتْ إِلَى قَطْعَةِ أَرْضٍ سَعَدَتْ تَمِيَّهَا بِتَحْقِيقِ أَحَلَامِي ٠٠٠ !
رَكِبْتُكُمْ عَفَارِيَّتَ الْحَقْدِ ٠٠٠ أَدْرَكْتُ نَوَاهِيَّكُمُ الْخَبِيثَةِ ٠٠٠ هَرَبْتُ مِنْ كُلِّ
أَغْرِاءِكُمْ ٠٠٠ حَيْلَ الشَّيْطَانِ لَمْ تَعْجِزْ ٠٠٠ وَجَاءَتْ سَلْمَى تَتَغَنَّدُ وَمَنْ وَرَانَهَا
الْحَاجِ مَبْرُوكَ يَعْرُضُ عَلَى الزَّوْجِ مِنْهَا ٠٠٠ احْتَوَانِي الْحَلْمُ الْوَرْدِيُّ وَهَرَبْتُ
مِنْ سَؤَالِ عَقْلِي ٠٠٠ كَيْفَ بِهَا الْجَمِيلَةُ الْلَّيْنَةُ تَقْتَنِعُ بِزَوْجِ زَقْرُوقَ الصَّاَمِرِ
ذِي الْعَيْنَيْنِ الْمَضْعُصَعْتَيْنِ ٠٠٠ لَكُنَّهُ كَانَ ٠٠٠ وَكَانَتْ قَطْعَةُ الْأَرْضِ هِيَ الْمَهْرِ
هَتَّى الْأَرْضِ يَا حَاجِ ٠٠٠ إِلَّا تَنْتَقِي اللَّهُ فِي شَيْءٍ ٠٠٠ !

لَجَاتِ إِلَى الْقَضَاءِ ، وَظَلَّلَتْ حَبِيبِيْسِ دَكَانِتِي ، لَا أَمْلَكُ مِنَ الدُّنْيَا
إِلَّا عَطْفَ مَلِكِ الْلَّتِي تَرْعَانِي وَتَشْتَرِي لِي لِلْبَنِ كُلَّ يَوْمٍ ٠٠٠ لَكُنَّ ابْلِيسُ كَانَتْ
خَطْتَهُ مَحْكَمَةً وَبِالْأَمْسِ حَكَمَتِ الْمَحْكَمَةُ بِاَحْقِيقَتِهِ فِي الْأَرْضِ ، وَالآنِ يَقْفِيْ أَمَامَهُ
بَابِي ٠٠٠ يَطْرُقُ مَعَ الطَّارِقِينِ ٠٠٠ يَنَادِي مَعَ الْمَنَادِيِّنِ ٠٠٠ لَكُنَّ كَيْفَ لَيْ إِنْ أَسْبَعْ
وَمَجَادِيفِيْ حَطَمَهَا طَاغِيَّةُ أَرْعَنِ ٠٠٠ ! كَيْفَ لَيْ إِنْ أَسْبَعْ وَيَدِيَّاَيِّ قَدْ عَجَزَتِا
لَا ٠٠٠ لَا تَفْزَعُوا الرَّأْسُ الْمَكْحُودُ ٠٠٠ وَلَتَعْلَمُوا أَنَّ الْقَلْبَ بِهِ كَدرٌ ٠٠٠
دَعُونِي ٠٠٠ دَعُونِي أَذْهَبْ عَلَى أَجْدَ الظَّلْلِ الْوَارِفِ وَالنَّفْسِ الْطَّيِّبِ ، وَرَيْحَ
لَا تَعْصُفْ ٠٠٠ !

حَطَمُوا الْبَابَ ٠٠٠ وَجَدُوا قَبْضَتَهُ مَطْبَقَةً عَلَى وَرْقَةِ بَعْنَفِ ، وَكَانَهُ
يَرِيدُ أَنْ يَهْرَسَهَا ٠٠٠ عَنْدَمَا جَمَعُوا مَا أَمْكَنُوا مِنْ أَجْزَائِهَا الْمَزْقَةَ ٠٠٠ قَرَأُوا
أَعْلَانَ حَكْمِ مَحْكَمَةٍ ٠٠٠ !

رسالة لندن

هایمت.. أو أرض الوطن

الردا الألماني على الهولوكوست

أمير العمرى

عندما يستعرض المرء حصيلة عام ١٩٨٥ في مجال العروض السينمائية التي شهدتها لندن ، سوف يجد ان اهم ما شهدته العاصمة البريطانية على الاطلاق كان الفيلم الالماني «هایمت» او « ارض الوطن »— اخراج انجر راتيز . انه حدث هام في السينما المعاصرة . وهو حدث لم تهتم به الصحافة العربية بكل اسف ، بارغم من الضجة العالمية التي اثارها الفيلم في كل مكان عرض به .

وكان الفيلم قد صنع اصلاً للمعرض بالتليفزيون على ١١ حلقة ، ولكن مخرجه راتيز اصر منذ البداية على ان يتمعامل مع تحفته الفنية ، كعمل سينمائي ذي نفس طويل واحد ، يتجاوز الموصفات الخاصة للعمل التليفزيوني . واصببع الفيلم بالفعل يعرض في دور العرض السينمائي على اربعة اجزاء يستغرق عرض كل جزء منها حوالي ٤ ساعات .

وفيلم « ارض الوطن » .. هو فيلم غير عادي في كل ما أحاط به منذ البدء في التفكير في صنعه وحتى الانتهاء من تنفيذه وبعد عرضه . ولقد اثار الفيلم دويا كبيرا عند عرضه في اmania .. حيث كان ١٣ مليونا

من الالمان يتجمعون مساء الاحد والاربعاء من كل اسبوع امام اجهزة التليفزيون لمشاهدة الدراما المذهلة التي يزخر بها الفيلم . وكان هذا مشابها للتأثير الذي احدثه منذ سنوات عرض المسلسل الامريكي الشهير « هولوكوست » رغم الفارق الكبير بين العملين .

ان « هايمت » هو الرد الالماني سينمائيا على المسلسل الامريكي . وهو ليس مجرد فيلم : ولكنه قطعة حية من دراما التاريخ الالماني في القرن العشرين من عام ١٩١٩ حتى عام ١٩٨٢ . وهو ايضا اطول الافلام في تاريخ السينما المعاصرة ، حيث يبلغ زمن عرضه ١٥ ساعة و ٤٠ دقيقة و ١٠ ثوان . وقد استغرق العمل في تصويره ما يقرب من العاشرين . وشارك بالتمثيل فيه ٣٢ ممثلا رئيسيا و ١٥٩ ممثلا مساعدا ، بالإضافة الى ٣٦٨٣ ممثلا ثانويا (كومبارس) . واشترك في تصوير الفيلم واعداد العمليات الفنية له ٥٢ شخصا .

وراء الفيلم

وراء صنع « هايمت » هناك قصة تستحق ان تروى عن العلاقة بين المخرج - الفنان وموضوعه او ارض الوطن .. المانيا القرن العشرين .

يعتبر ادغار راتيز (٥٣ عاما) احد الاعضاء المؤسسين لحركة السينما الالمانية الجديدة . وقد أسس مع المخرج الشهير ، الكسندر كلوج مدرسة الفيلم باولم التي تخرج منها اغلب ابناء جيل السينمائيين الالمان الجدد ، الذين اصدروا عام ١٩٦٢ بيان « اوبراهاوزن » الشهير الذي حملوا فيه ضد السينما التقليدية المسائدة او السينما الوردية - كما اطلقوا عليها .. ودعوا الى ضرورة صنع سينما تتخلص من الاشكال والتقاليد البالية المتهترنة التي سادت في سينما القصصية في المانيا ما بعد الحرب . وكانت حركة السينما الالمانية الجديدة التي برزت في اوائل المستينيات ، احدى حركات التجديد في السينما العالمية التي حمل لواءها السينمائيون الشبان في العديد من البلدان الاوروبية وبلدان العالم الثالث .

بدأ راتيز كتابة موضوع « هايمت » منذ خمسة عشر عاما في مدينة اولم . ولكنه لم يكمل كتابته واضطر الى قبول العمل في أقلام اخري حتى كان عام ١٩٧٨ عندما اخرج فیلما من نوع الدراما التاريخية تدور احداثه في القرن الثامن عشر بعنوان « خياط من اولم » . ويسبب بعض المتاعب الانتاجية ، تم تصوير الفيلم في براغ ، ونسط مصاعب مادية ومهنية

عديدة . وجاءت النتيجة كارثة حقيقة . وفشل الفيلم فشلاً ذريعاً . وقرر راتيز الذى أصيب بحالة من الاحباط والاكتئاب ، التوقف عن الالخراج السينمائى ، وابتعد بالفعل عن الاوضوا .. سندويهات والاختار الحياة فى منطقة نائية باحد الاكواخ فى «الجبال» . وفي ذلك الوقت ، قدم التبنتزيون الالمانى المسلسل الامريكى « هولوكوست » الذى يتناول فترة الحكم النازى مصوراً مسئولية الالمان عما وقع من اضطهاد لليهود . واثار الفيلم غضبة كافة السينمائين الالمان الذين رأوا فيه نوعاً من المبالغة الشديدة والرؤيا السطحية التى تبتعد عن فهم الآلية الخاصة بالمجتمع الالمانى .

وانطلق راتيز يستوحى من ذكرياته الشخصية عن فترة طفولته فى قريته « هانزك » التى ولد بها عام ١٩٢٢ . وكان مما شجع راتيز على التفرغ لكتابة سيناريو الفيلم ، الذى يستغرق مئات الصفحات ، تعرض المنطقة التى يقيم بها لعاصفة ثلجية قاسية ، عزلتها عن المناطق الأخرى .. وحيث يوجد راتيز نفسه سجينًا في منزله لبضعة أسابيع .

وبعد الانتهاء من كتابة موضوع فيلمه الكبير ، ذهب راتيز إلى قريته لكي يعيد اكتشاف ذكرياته وملاحظاته الخاصة ، ويتحدث إلى أهل البلدة . وقضى بعد ذلك ثمانية شهور في « البحث عن الواقع المناسب لتصوير الفيلم ، حتى عثر على قرية تدعى « فوربن نورت » في نفس المنطقة .. وتقع بين أنهار الراين والروهر والماین .. وهي المنطقة التي قضى بها راتيز عامين في تصوير الفيلم .

وشارك أهل القرية في المناوشات الساخنة التي انعقدت في المقاهم والحانات حول الموضوع . وقاموا بدخول العديد من التعديلات وأباء ملاحظات عديدة هامة حول بعض التفاصيل وخلفيات الأحداث ، واستمعانوا في هذا يذكرياتهم الشخصية ، كما اتاحوا لراتيز فرصة الاطلاع على ما في مكتباتهم وخزائنهم من كتب وأوراق وصحف قديمة !

اكتشاف التاريخ

بعد أن أصابت حمى « هايميت » المثقفين ورجال السياسة وخبراء على الاجتماع في المانيا . وبعد الصدى الكبير الذي حققه الفيلم في أوساط المشاهدين الالمان . يعلق راتيز على ذلك فيقول : « انتي مذهل للغاية من ردود الفعل . ان هذا لا يرجع الى الفيلم نفسه فقط .. لقد طرقت على الوتر الحساس في الوقت المناسب . فالفيلم لا يختلف كثيراً عن افلامي السابقة . ولكن ما حدث هذه المرة انتي قد صنعته في

الوقت المناسب .. حيث توفر الرغبة في إعادة قراءة الماضي عند الناس .. فبعد أربعة عقود من النمو الاقتصادي المتواصل ، فإن المانيا الجديدة تبدو اليوم وقد أصبحت باعراض سن اليأس وأصبحت تتوقع بشدة إلى «الثقافة الأصلية الحقيقة .. إلى الوعي بأهمية اكتشاف التاريخ وال الحاجة إلى الشعور بالرضا بعد سنوات طويلة من فقدان الذاكرة الجماعية » !

نداء الأماكن البعيدة

بعد نهاية الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٩ ، يعود بول سايمون من أحد معسكرات الاعتقال الفرنسية إلى قريته « شاباخ » مجهداً متعباً بعد أن قطع المسافة سيراً على الأقدام .. وينضم إلى أسرته التي يرأسها والده مايتاس سايمون .. حداد القرية . وفي منزل الأسرة ، يعتكف بول في حجرة المسطوح ، ويبدا في تصميم أول راديو في القرية ، وينجح بعد نفقة في تشفيله ويقضى ساعات طويلة كل ليلة في الاستماع إلى ما تبثه المحطات البعيدة .. أنه يجد مفتوناً بسحر الارتفاع . وهو في نفس الوقت يخطو خطواته الأولى نحو رحلته الطويلة لاكتشاف العالم .. المجهول .. فيما وراء القرية والحدود الالمانية .

إن بول هو الحال طوال الوقت . في «أبوليونا» النقاء ذات الشعر الأسود التي لا أهل لها والتي يزدريها أهل القرية وبطلقون عليها الغجرية . ولكنها تهرب إكي تتزوج من جندي فرنسي . ويظل بول يكم حزناً عظياً . ولكنه سرعان ما يستسلم لحب «ماريا» .. ابنة لويس فيجاند وشقيقة ولفريد الصغير الذي سيصبح فيما بعد أحد ضباط العاصفة المterrية ، ويلعب دوراً هاماً في واقع القرية .

وينجذب بول وماريا ولدين هما انطوان وارنست . ويتزوج بولين شقيقة بول من ساعاته بالبلدة القرية . ويذهب أدوارد شقيق بول الأكبر إلى برلين للعلاج من النزلات الصدرية التي تتعاقب عليه ، ولكنه يتعرف على «لوسى» .. أحدي عاهرات برلين ويتزوج بها ويعود الاثنان معاً للتخطيط للمستقبل في القرية .

وبعد عشر سنوات من نهاية الحرب الأولى ، يترك بول والده قائلاً أنه سيذهب إلى بار القرية لتناول قدح من البيرة .. ولكنه يختفي تماماً ولا يعود إلا بعد ٢٠ عاماً . وبين هذا التاريخ وذاك ، تقع أحداث كبرى هامة ، وتتعقد حياة الشخصيات .. تظهر أجيال جديدة .. تولد قيم

جديدة ، وتموت قيم أخرى .. ويكون العالم كله قد شد انتظاره إلى الدراما العنيفة التي تجري في المانيا والتي تجر الدنيا بأسراها إليها . وتستمر الدراما حيث تبدأ مرحلة جديدة من نقطة الصفر في المانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية وتسمرة حتى وقتنا الراهن .

وتعتبر شخصية ماريا هي المحور الرئيسي للفيلم . وهي تشهد كل ما يقع من أحداث وتنعكس عليها تناقضات الواقع . وهي الشخصية الوحيدة التي لا تفader القرية .. وهي نموذج للشخصية الواقعية التي تخضع بشكل ما ، لتقالييد السلوك في القرية ، وان كان تطور الأحداث يؤدي بها وبأغلب الشخصيات إلى الهرب للحلم بتحقيق أشياء أخرى .

الحلم الأمريكي

ينطلق الفيلم من الأسرة كوحدة صفيرة تتفرع وترتبط بأسرتين آخرتين ، وهي تعكس صورة واقعية للعلاقات في القرية ، او في المانيا كلها قبل الصعود النازي . ويعتبر الفيلم بأكمله ، تصويراً مذهلاً لتدور التماسک الاسري وتفکك افراد المجتمع الواحد وافتراقهم ، حيث يختار كل منهم طريقه الخاص طبقاً لتعلقاته وطموحاته الخاصة ، على خلفية من التطورات السياسية والاقتصادية والتاريخية التي تفرض اختيارات معينة على كل شخص بما يتلائم أيضاً درامياً ، مع التركيب النفسي لكل شخصية .

هناك أدوار .. الضعيف المعتل النصحة ، صاحب الشخصية المنحنة .. الذي يجد عزاءه في «لوسي» العاهرة النافذة الشخصية التي تراودها أحلام الصعود في ظل الوهم الاجتماعي الكبير الذي تروج له الظاهرة النازية في ذلك الوقت . وهي تذكرنا بملامحها الدرامية بشخصية ليدي ماكبث .. حيث لا تدخل وسيلة من أجل تحقيق طموحاتها مستخدمة زوجها الذي ينتمي إلى أسرة كبيرة من الريف . وهي تتصور في وقت ما أنها قد حققت حلمها قديماً من أحلامها بان تصير شخصية هامة تجتمع حولها الأضواء عندما يصبح زوجها أدوار ، عدة للقرية . و تستقبل هي في صالونها كبار أعضاء الحزب النازي والجيش: وتحقق حليماً آخر عندما يبني لها أدوار قمراً كبيراً يحتوى على خمسين نافذة ، وهي تضع في حجر الأساس لذلك القصر ماسة زائفة ، رخامية ، دلالة على زيف البناء كله .. الذي سرعان ما ينهار مع انهيار الحلم الكبير بهزيمة النازى في الحرب . وتحاول هي أن تنتقل بالولاء ، وتسعى للترحيب بالنموذج الجديد القائم هذه المرة مع جنود الجيش

الأمريكى الذى يحرر القرية . ثم يبدو انها تسعى ايضا الى اغراء بول سايمون نفسه الذى يجسد لديها رمز تحقيق الحلم ، ولكن من طريق آخر مختلف .. من الطريق الامريكى . فهو يعود بعد ان أصبح احد كبار رجال الاعمال الامريكيين .. يمتلك المصنع والشركات ، ويساهم في ادخال الاحتكارات الأمريكية الكبيرة الى السوق الالمانى بعد الحرب .

ويختار انطوان طريقا آخر : فهو شخصية حالية ، يهوى التصوير منذ طفولته ، ثم يعمل مصورا سينمائيا في الجبهة السوفيتية أثناء الحرب . ويعود بعد الحرب لكي يؤسس مصنعا للمعدسات البصرية . ويبدا في تحدي نفوذ الاحتكارات الكبيرة التقليدية ، ويحقق حلمه الخاص . ولكن على حساب اشياء اخرى كثيرة يفقدها بالتدريج . لقد تزوج واصبح لديه ثلاثة ابناء ولكن علاقته بأسرته تتبدو في المرتبة التالية من اهتماماته وتتلاشى ايضا علاقته بامه - ماريا - تدريجيا حيث ينغمى في صراعه ضد الشركات المنافسة . انه جزء من آلة التحول الاقتصادي في المانيا ما بعد الحرب .

اما الشقيق الآخر - ارنست - فهو الحالم بالطيران منذ ان كان طفلا صغيرا يلعب بالطائرات الكرتونية . وهو يلتحق فعلا كضابط بسلاح الطيران النازى . ويشترك في الحرب ويلقى الهزيمة ، ويعود يملؤه روح الانانية والانتهازية والرغبة الجنونة في التشبيث بالتحليل الفردى فوق الواقع . ويختار مهنة المتاجرة في العادات والاثاثات القديمة ومخلفات المنازل وكل ما يمكن ان يتحقق له الثراء السريع ولو عن طريق غير مشروع . ويصل جشعه وشرادته الى حد محاولته الاحتيال للاستلاء على منزل الاسرة القديم بالقرية من اجل هدمه والمتاجرة بأشلائه . انه شخص مقطوع الجذور يفقد تماما علاقته بواقعه وببيئته . وهو يعجز عن بناء اسرة . فعلاقته بالمرأة ايضا علاقة انتهازية انانية . انه يتخلى عن الفتاة التي يلتقي بها أثناء الحرب ويرسلها لكي تحيى مع اسرته .. لكي تتولى ماريا رعايتها بعد الحرب .

وتتعلم ماريا التي ظلت طويلا في انتظار عودة بول ان تحلم هي ايضا . وهي تجد حلمها في « اوتو » الذي يأتى الى القرية قبل الحرب كأحد المهندسين الخبراء في شق الطرق السريعة ثم يلتحق أثناء الحرب بوحدة نزع الالفام ويلقى مصرعه على نحو تراجيدي بعد ان يترك ماريا مع طفلها منه « هيرمان » .

المتمرد الجديد

وهيeman .. هو المتمرد الجديد . وهو يجسد الجيل الجديد ، جيل انجذار راتيز المخرج نفسه ، او جيل ما بعد الحرب ، الذى ولد خلال الحرب ولكنه لم يشارك جيل هتلر ولم يعارضه . وهو يرفض واقعه القديم برمته ، ويقطن الى عالم آخر جديد . ويبدا مراهقته بعلاقة عاطفية عنيفة مع « كلارشن » الفتاة السمراء التى يرسلها ارنست الى منزل الاسرة . وتفقد اسرته كلها ضد العلاقة الغريبة . وتلجا ماريا بمساعدة انطوان الى تهديد الفتاة حتى تخلى عن هيeman وتترك البلدة باكملها . ويتحطم اول حلم لهيرمان ، الذى يترك القرية ايضاً متقدماً عن اسرته ، لكنه يشق طريقه الخاص في عالم الموسيقى ، حيث يصبح في النهاية أحد الموسيقيين المبشرين بمستقبل كبير . ويتولى بول سايمون نفسه فيما بعد تحقيق طموحات هيeman ويزوده بأجهزة خاصة الكترونية تساهم في تطوير موسيقاه . ورغم أن هيeman كان دائمًا ابن المفضل لدى ماريا ، فإنه لا يغفر لها أبداً ما فعلته ضد علاقته الأولى . وتظل علاقته بأمه منقطعة حتى تتوفى في النهاية ويحضر جنازتها .

اما ولفريد فيجاند : ضابط العاصفة المثلية السابق ، الذى نراه يسعى لمعاملة الأسرى الفرنسيين ويطلق النار على أحد الطيارين الأمريكيين الجرحى ، فهو يظل بعد الحرب ملخصاً لواقعه وانتقاماته الغنرالية النازية واقفاً بالطبع في أقصى اليمين .

وخلال الفيلم نشهد من خلال الدراما المتنقلة المنسوجة جيداً ، عشرات التفاصيل التي تزودنا بخلفية دقيقة لتطور الزمن . فنحن نشهد أول سيارة وأول راديو في القرية . وتنقل من مواخر برلين في الثلاثينيات إلى جو مطاردة النازى لليسار الالمانى ، إلى اللحظات القاسية التي يواجهها الجيش الالمانى في الجبهة السوفيتية . ومن دار سينما البلدة القرية التي ترب اليها مارلين وبولين أحياناً لمشاهدة أفلام الثلاثينيات الرومانسية ، إلى مطبخ منزل العائلة الذي يجمع الشخصيات كلها في البداية . ثم يخلو تدريجياً إلى أن تبقى فيه ماريا وحدها . ثم يغلق المنزل كله بعد وفاتها . وهناك أيضاً التطور من حداد القرى التقليدي إلى الطرق السريعة والسيارات الحديثة ، من الجرامون إلى الموسيقى الالكترونية .

ويتضمن الفيلم نقداً لاذعاً للنمط الامريكي الذى يمثله بول سايمون الذى يعود بعد عشرين عاماً لكي يقول لزوجته انه يشعر بالبرد وأنه

يريد أن يرقد بجوارها لكي يتداه ، بينما يبيو بالنسبة لماريا شخص غريب تماماً انقطعت الصلة به منذ زمن ! .

وهو يفتح حفلة كبيرة بعد عودته إلى القرية بينما فيه الطعام والشراب لأهل القرية ، ويخطب فيهم متحدثاً عن رحلة صعوده من القاع في أمريكا . مصوراً نفسه كبطل حقيقي عاد لغزو قريته بسيارة الليموزين السوداء الكبيرة وحقيقة المليئة بالدولارات والشيكات .

وتصبح ماريا هنا رمزاً كاملاً لالمانيا التي تموت مع نهاية الفيلم أنها الشخصية الوحيدة التي تحمل بعدها رمزاً في سياق الفيلم . إننا نشهد نهاية التي تشير إلى التدهور الذي تحياه المانيا الفيدرالية التي تبدو اليوم وقد أصيّبت باعراض سن اليأس كما يقول راتيز .

هاليت والهولوكوست

ولا يركز الفيلم على موضوع اضطهاد النازى لليهود حيث يتجاوز هذا إلى استكشاف الصورة الشاملة للوطن الالمانى بعيداً عن التركيز على عقدة « الذنب التقليدية » التي يرفضها راتيز بشدة . ففيلم « ارض الوطن » لا يندرج بآية صورة ، في إطار الأفلام المتمالكة التي تصنع لتبرير أشياء أو لادانة أشياء أخرى . انه دراما إنسانية كاملة تصور العلاقات بين الأفراد في المانيا خلال ٦٠ عاماً . وتصور التاريخ من خلال شروطه الإنسانية . وهو يسعى لاكتشاف نوعية الاختيارات التي كان يتعين على الناس اتخاذها في ظل الظروف التاريخية السائدة أيام تلك الفترة . وهو بلا شك أحد أهم الأفلام المعادية للنازية وللفكر الفاشي بوجه عام ، ولكن دون أن يقع في التبسيط والمعادلات الذهنية الساذجة . انه بالفعل او رد المانى قوى على التساؤل المطروح منذ نهاية الحرب العالمية الثانية : كيف كان يمكن ان يحدث ما حدث في المانيا ؟

يقول البجاري راتيز : « ان مشكلتنا في المانيا ان روایاتنا مغلقة على شيء واحد ، التاريخ . نفى عام ١٩٤٥ بدا كل شيء من مجرد نكرة تافهة ، محاولاً ان يمحو كل ما حدث من قبل . ان هذا صنع ثقباً عميقاً في مشاعر وذكريات الناس . ولقد أصبحنا بالتالي عاجزين عن روایة القصص الحقيقة ، لأننا نعيش من تلك العقدة المروعة التي تجعلنا نخفي من التطلع إلى الماضي المقيد بائقان الأحكام الأخلاقية » .

وادٍ حان مسلسل « هولوكوست » الامريكي « الصهيوني يصور الحرب العالمية الثانية والظاهرة النازية ، كلّهما وقعتا نفط من أجل القضاء على اليهود » ، فان « هايمت » يتخلص تماماً من تلك المقدمة المصطنعة ويختار التحدث عن المائة بأسراها . حقاً هناك بعض الاشارات حول ممارسات النازى ضد اليهود ، ولكن من خلال تناول تأثير النازى على المجتمع الالماني باكمله . وهناك من جهة أخرى ، ملاحقة النازى لليسار واعتقال الكتاب والفنانين المناهضين كما نرى من خلال شخصية فريتز ابن شقيق مارتا زوجة مياتس ساينون ووالدة بول . وهى تشهد ليلة اعتقاله في نفس ليلة الاحتفال بعيد ميلاد الزعيم النازى هتلر .

وهناك ايضا تصوير جيد لتأثير الظاهرة النازية على الناس العاديين في الريف ورسم مصير الكثرين منهم سلباً او ايجاباً .. هناك ادوارد ولوسى وفينجاند . وهناك من ناحية أخرى ماريا ومارتا واوتو . هناك من يختار مصيره وهناك من تدفعه الاحداث دفعاً الى مصيره . هناك من يتحمس للظاهرة ويرغب في الصعود في ظلها . وهناك منذ البداية من يحذر من الخراب الذى سيحل على البلاد ولو بطريقة عفوية ريفية كما نرى مارتا العجوز تفعل !

ويصور الفيلم ايضا نظرة النازى للسينما باعتبارها وسيلة دعائية مباشرة .. كما نرى من خلال التناصيل الخاصة بعمل انطوان في قسم السينما في الجبهة الروسية اثناء الحرب . ويتعمد الفيلم عدم حشد اية مناظر تقليدية لعمليات الابادة الجماعية او لمعسكرات اعتقال اليهود ، مركزاً على ما هو اخطر .. وهو تدمير النازى لانكار الكثرين عن طريق خلق حلم وهمي بتحقيق الذات من خلال الدعوة للانصهار في الوطن الكبير او الرابع الثالث . وهو حلم ينهار بالفعل كما انهارت احلام لوسي وزوجها البالنس ! .

عن « هايمت » و « هولوكوست » يتحدث ادجار راتيز فيقول :

« اذا نظرت الى التاريخ بشكل تعليمي فذلك سوف تتعامل فقط مع اشياء مجردة . فليس من المجد تقسيم الناس الى اشرار وطيبين ، معارضين ومؤيدین ، متهورين وقاهرین ، رأسماليين وبروليتاريين .. انك اذا اقتربت اكثر من سوف ترى ان كل هذه التقسيمات توجد داخل شخصية الفرد . وهو ما يوضح لماذا كان بوسع نظام مجرم مثل الاشتراكية الوطنية (النازية) ان يبدو

بالمفعول غير ضار على الاطلاق .. لقد سيطر فقط على جانب واحد من شخصية الفرد . وفيما عدا ذلك فقد كان يبيو عاديا جدا . وكان يجب ايضاح ذلك التناقض . ولكن ما حدث في هولوكوست ، انهم قد لجأوا الى السهولة والتضليل . هنا أشرار وهناك طيبون ، ويذهب كل واحد في النهاية الى منزله سعيدا مرتاحا . ليس في « هولوكوست » بأكمله اية كلمة او موقف واحد او اشارة واحدة حقيقة » ! .

* * *

وشأنه شأن غيره من الاعمال الفنية الكبيرة ، فان « هابيت » يزخر بالعديد من الدروس .. لن يريد ان يرى ويتعلم . وهو يحمل من المتعة الفنية والبصرية ما تمجز عن تحقيقه افضل اعمال سينما التسلية الامريكية وغيرها . واذا كانت اغلب التليفزيونات الاوروبية قد سارت الى شرائه وعرضه . فهل تفكر التليفزيونات العربية في ذلك ؟ .

اقرأ في العدد القادم والأعداد التالية

* علم اللغة الأمريكي والدراسات الأدبية

« الجزء الثاني »

فرناتشو لاثارو كاريير

ترجمة : د . حامد يوسف ابو احمد

* نظرية مقارنة الأدب

في الجامعات العربية

عز الدين الناصر

* عن شعراء السبعينيات :

الحداثة بين أرهاب الماضي ونفط الحاضر

أحمد طه

* دراسات : محمود الحسيني - د . محمد برادة

نُبُوَّةُ الْعَهْدِ الْأَتْيَ

حسن شلبي

- ١ -

- .. اذن لا أحد يعلم على وجه التحديد .
- .. ما يعلمه الجميع أنه غاب عن المدينة وسيقولون إن سالتهم عنه مجنون ولا ضرورة للبحث والتحرى عما كان يفعله .
- .. اذن قص ما تعلمه أنت . فانت صديقه الأول .
- .. كان دائم التحقيق في الأفق ، قليل الكلام ، ذا عينين متسعتين اتساعاً مندهشاً ، في بداية حياته كان جاراً لي ، يعشق الحياة بكل مشاعره ، ينغمس فيها تماماً ، لم يدع شيئاً إلا وجربه ، كان يقول : لا معنى للعيش دون أن تطرق كل سبله ، ولا جدوى من رجل يسأل نفسه : ثم ماذا ؟ كان يقرض الشعر ، ويقدس الشعراء ، وينبغى من لا يحسن فهم الشعر ، الشعر هو الحق ومن لا يعرف ما الشعر لا يعرف كيف يكون الحق .
- .. تعارك معه رجل غليظ فغيره بأنه لا يفهم شعراً ، لا يدرك ما الحق ، وكانت يد الرجل الغليظة تهوى على جانب وجهه ويكتفى بذمه المعتمد على جهله بالشعر .
- .. ثم ماذا ؟
- .. غاب عنى وغابت أخباره .
- .. الم تعلم أين كان في غيبته ؟ !
- .. عاد بعد أعوام لا أذكرها بالتحديد .
- .. الم يقل لك أين كان ؟ ولماذا ترك المدينة ؟
- .. عاد لكنه لم يقل شيئاً ، ولم يعرف أحد شيئاً عن غيبته إلا بعد أن أعطاني دفتره .
- .. أين ذلك الدفتر ؟ !

.. فـ بـ بيـتـي فـ هـو كـل مـا تـبـقـى مـن الصـحـيق ، وـأـنـا أـحـفـظـه تـمـامـا
وـلـا أـنـسـى مـنـه حـرـفـا .

.. أـلا تـسـمـعـنـى اـفـتـاتـاحـ ذـلـكـ الدـفـتـرـ مـادـمـتـ تـحـفـظـه ؟

.. اـذـنـ اـسـتـمـعـ لـاـ سـاقـولـهـ وـكـنـ وـاعـيـاـ عـمـيقـاـ لـاـ تـقـنـعـ بـالـكـلـمـاتـ وـانـماـ
غـصـ خـلـفـهـاـ فـصـدـيقـيـ شـاعـرـ عـظـيمـ وـماـ يـقـولـهـ اـلاـ رـمـزاـ .

.. قـلـ يـاـ أـخـيـ .

.. هـاـنـذـاـ أـعـودـ الـيـكـ اـيـهاـ الـأـبـ(1) .. وـهـنـاكـ فـيـ مدـيـنـتـيـ يـقـولـونـ
غـابـ .. لـكـنـيـ اـعـودـ فـقـدـ كـنـتـ غـائـبـ .. هـنـاكـ فـيـ مدـيـنـتـيـ يـغـيـبـ
الـحـيـ عـنـ نـفـسـهـ .. لـاـ يـذـكـرـ اـلـاـ اـنـهـ غـائـبـ .. حـتـىـ هـذـهـ تـغـيـبـ عـنـهـ
بـالـتـدـريـجـ فـيـظـنـ فـسـهـ اـنـ عـادـ فـقـدـ غـابـ .. مـعـذـرـةـ اـيـهاـ الـأـبـ
وـعـهـدـيـ بـكـ اـنـكـ تـقـرـرـ العـزـرـ ، وـهـاـنـذـاـ اـعـودـ .. حـقاـ منـ الخـطاـ اـنـ
أـغـيـبـ عـنـكـ ، لـكـنـ الـخـطاـ قدـ يـعـودـ صـوـابـاـ اـنـ لـمـ نـذـهـبـ فـيـهـ كـاـنـهـ
الـجـسـوـابـ .. أـحـسـ اـنـكـ تـقـرـرـ ، لـكـنـ مـاـ يـشـعـلـنـىـ اـمـلـاـ فـ دـوـامـ
حـبـكـ لـىـ اـنـنـىـ لـمـ الـهـثـ فـ رـكـابـ الـقطـيـعـ قـاصـدـ قـصـورـ السـلاـطـينـ
وـانـكـ مـاـ غـبـتـ عـنـىـ فـقـدـ كـانـتـ حـبـالـ النـورـ تـمـتدـ عـبـرـ المسـافـاتـ مـنـكـ
الـىـ فـاسـتـحـالـ اـنـ اـكـونـ مـثـلـهـ غـائـبـاـ وـيـمـلـؤـنـىـ الزـعـمـ بـالـتـواـجـدـ ..

.. أـيـنـ ذـلـكـ الدـفـتـرـ ؟ اـحـضـرـهـ إـلـىـ ..

.. لـاـ ضـرـورـةـ لـذـلـكـ فـانـنـىـ اـخـشـ عـلـيـهـ ..

.. سـيـكـونـ فـأـمـانـ مـعـ فـهـوـ لـاـ يـعـوـ وـرـقـاتـ وـسـوـفـ اـحـفـظـهـاـ فـ رـفـ
خـاصـ فـ مـكـتـبـتـيـ ..

.. هـذـاـ الدـفـتـرـ كـنـزـ وـكـمـ يـحـدـثـ لـكـلـ الـكـنـوزـ مـنـ نـهـبـ وـسـلـبـ فـقـدـ
يـحـدـثـ لـهـ ..

.. أـوـكـدـ لـكـ اـنـهـ سـيـكـونـ فـ مـاءـنـ ..

.. أـنـتـ تـؤـكـدـ بـصـحـقـ نـيـةـ ، لـكـنـ اـيـدىـ الـحـواـةـ وـالـأـعـاجـمـ تـبـيـثـ فـ كـلـ
الـكـنـوزـ وـانـ كـانـتـ فـ سـرـادـيبـ مـنـ سـرـادـيبـ عـبـرـ دـهـالـيـزـ مـجـهـولـةـ
اـلـاـ لـصـاحـبـهاـ ..

.. حـسـنـاـ ، قـلـ كـلـ مـاـ تـعـرـفـهـ ، اـنـ اـفـتـاتـاحـ الدـفـتـرـ مـذـهـلـ ، تـفـيـضـ بـلـاغـتـهـ
مـنـ لـكـلـمـاتـ ..

(1) اـعـنـدـ الـإـسـتـاذـ أـحـمـدـ أـمـينـ فـ درـاستـهـ لـرسـالـةـ «ـهـيـ بـنـ يـقـظـانـ»ـ لـلـسـهـرـ وـرـدـيـ
اـنـ الـأـبـ هـوـ رـعـزـ لـهـ سـبـحـانـهـ وـتـعـالـىـ .. وـكـلـكـ اـعـنـدـ ..

.. لا أجد فيها بлага ، لكنها الحق .

.. أكمل .. ماذا بعد الافتتاح ؟

الشاعر : سأقيم معك في هذه المغارة ولن أبرحها وليرحرق كل العالم
الا المغارة .

الأب : انى أحب خارج المغارة كما احبها تماما .

الشاعر : لكن خارج المغارة سىء وقدر .

الأب : تستطيع ان تعيده حسنا ونظيفا .

الشاعر : لا طاقة لي بذلك ايها الأب .

الأب : افن لست ابني .

الشاعر : أقسم انى ابني .

الأب : ابني مرید ومقدر ، لا يكل ، لا يصرعه حزن او وحدة
لو غربة ، ينسج من احزان غيره املا لنفسه ولغيره ، ابني
لا يحلم الا في اطار غيره ، ولأنه مقدر كبعض ابييه فانه
يحقق امه فينقلب السوء حسنا .

الشاعر : لكننى حسن لم تشوهدني قذارة ما خارج المغارة .

الأب : ابني لا يحلم لنفسه .

الشاعر : لا أحلم لنفسي .

الأب : ولا يمكن ان يعيش كما تدعى نظيفا حسنا ان كان في جو
من السوء .

الشاعر : لكننى لم اغب عنك ولم تغب عنى ، وانت تعلم انى نم
يمسىنى السوء من خارج للمغارة .

الأب : انت خارج المغارة ، والسوء هناك وانت حسن ، لكنك
لا تأمن دوام حسنك ان ظل ما حولك سىء .

الشاعر : انى ابني .

الأب : حسنا : قل عما في الخارج .

الشاعر : الست تعلمه ؟ !

الأب : بلى .. ولكنى احب ان اسمع صوت العشاق من ابنيائى،

.. أكمل يا أخي .. لماذا تسكت ؟
.. لقد سقطت لصفحة التالية .
.. واأسفا .

.. لا تحزن فاني استطيع ان أخمنها فلقد كنت خارج المغاربة ساعة
أن كان هو بداخلها .

.. قل ما تخمنه .

.. ، قصور الامراء في اطراف المدينة ، وبيوبيوت العامة في قلبها ، وفي
كل شارع حاو يصطحب معه زوجته وابنتهما وقردا لهم ..
الزوجة تمسك بحفل كبير ، تنقر عليه . يتجمع الناس حولهم ..
يتقاطرون على صوت الدف المتعالي .. تتسم الحفلة فتأخذ
البنت في خلع ملابسها قطعة قطعة وتشعر في للرقص على الايقاع
المضبوط . تتوافق حركات جسدها مع نقر امها . يعلو النقر ..
يزيد انسجام جسد الفتاة مع الايقاع .. وهامات الرجال تسبق
الاجساد .. تتمتد ، تصبح الرقاب كاغنون الابل والعيون تكاد
تخرج من مكانتها لتلتئم الفتاة الراقصة .. وفجأة يرفع الحاوي
صوته فيغطي على صوت الدف ويطلب الى ابنته ان تكف عن
الرقص . فتكف على الفور ويتلاشى صوت الدف ويتجه بحديثه
الى الرجال الذين احاطوا به وبامرأته وقدره وابنته العارية دون
ان يخجل .

.. لا يقترب منا الا من يدفع .

وعلى الفور راح كل واحد يدس يده في جيبه ليخرج نقوده .
فصاح فيهم الرجل :

.. لا نريد نقودكم .. فلتبق نقودكم لكم ..
بادره واحد من المجتمعين : ماذا ت يريد اذن ؟

صاحب الحاوي بصوت مرتفع حتى يسمعه كل الرجال : قطرتين
من دم كل واحد .. فقط قطرتين ويشير الى ابنته . انها لا تتغذى
 الا بالدم وتستجلبه برقصها .. من اراد فليبيق ومن لم يرد
فليبتعد ..

انصرف نصف الحاضرين فنقص محيط الدائرة حول الحاوي
وامرأته وابنته وقدرهم .. وأخذ نفر من الباقي يتردد بين الوقوف

والاتصاف الا ان اغلب الموجودين اصرروا على الاستمتاع بالفتاة
في مقابل قطرتين من دم كل منهم .

تقعدم ابنة الحاوي . . تغرس نابيها في ذراع اول رجل تقابلها
وتغيب لحظة وفى ساكنة الراس . . تهز مؤخرتها فى انتشاره
كانشى حيوان تلذذ بذكر شديد الفحولة . ثم ترفع الرأس وتعاود
المسألة مرة اخرى مع الرجل الذى يجاوره . يعود للرجل بعد ما
اصفر متسع العينين محملا فى لا شئ، ويجلس . . ينتابه الاغماء
ثم يفيق بعد ان تكمل البنت مع كل الآخرين . . ثم تبدا فى
الرقص على نقر امها وكل المشامدين صفر الوجوه ، غائموا
الناظرات .

سيدى بذات حديثك بان قصور الامراء على اطراف المدينة . اهذا
توزيع جغرافي ؟ وان كان كذلك فالذى نعلم انه ما نبدأ به الحديث
هو اهم ما فيه ، فماذا عن الامراء وقصورهم ؟

انهم فى القصور .
الا يحكمون المدينة ؟

بلى ويجيدون الحكم وانت تعرف مدى اجادتهم بدليل للمحوه
الذى يسود المدينة ولا يكرره صوت يرفضهم .
لماذا اذن اخلطتم ؟

اسمع حتى انتهى من تخمين الصفحة التى وقعت من دفتره ثم
سل ما شئت .
حسنا هانذا استمع جيدا .

ف مغرب كل نهار يجتمع الحواة فى الميدان العام الذى يتوسط
المدينة بنسائهم وبناتهم وقرودهم ثم يشرعون فى مسيرة ضخمة
تقعدهم البنات فالنسوة فالقرود فالحواة وتنتهي مسيرتهم عند
احد قصور الامراء . . يجدون الامير وزوجته الحسناه فى انتظار
المسيرة . . كل من بالمسيرة يحاولون اصلاح الامير وزوجته .
وتتبارى النساء فى نقر الدفوف وتتبارى بناتهن فى الرقص
عاريات عند قدمى الامير فيشير لزوجته الحسناه، فتغادر الجبهة
وتصطحب معها أحد الحواة الذى يصطحب قرده ويذهب الجميع
إلى الغرفة الخاصة بالأميرة الحسناه . . وينهض بعدما الامير
إلى غرفته الخاصة مصطحبًا واحدة من البنات قد تخير ما
بعنائية . . وتبقى النساء تنقرن الدفوف والبنات يتبارين فى
الرقص والدواة يعانق بعضهم بعضا .

٠٠ اظنك تحكى عن عالم مجنون ٠

٠٠ لهذا رحل صديقى عنه ولم يبق منه الا الدفتر ٠

- ٢ -

٠٠ وكيف انتهى الحوار بينه وبين ابيه في المغارة ؟

٠٠ من خلال الدفتر علمت ان اباه اراد له ان يعيد المدينة الى حسنها
الذى فقدته منذ ان تركها الاب ٠

٠٠ حسنا ٠ ثم ماذا ؟

٠٠ توجد في الدفتر كلمات كأنه يناجي اباه بها سائلوها لك ٠

٠٠ منذ ان تركت المدينة ايتها الاب صارت غاية السوء ٠ كان
السوء هو الأصل ٠ كان وجودك هو الضابط ٠٠ كان اهلها فقروا
عقلهم او سرقت منهم حتى انت الذى لا ينحتر في نفس
ما دامت حية اندرت في نفوسهم او تواريت او ستروك في
اعمامهم ٠ كان صوتك لم يعد قادرا على اختراق آذانهم فساد
السوء ٠ لكنك تحب خارج المغارة ومن قبل كنت اكرهم لكتنى
ابنك ولأنك تحبهم فسوف اجبر نفسى على حبهم ٠ لكن ليست
لدى سعة عقلك حتى اعرف وبيقين من الصحبة ومن الجانى؟ لكننى
صاحبهم لأنك تحبهم وتحب كل من خارج المغارة ٠٠ فقط قل لي
من الجانى لأقتله ليعود الى المدينة حسنا للغائب ٠

٠٠ وهل قال له ابوه من الجانى ؟

٠٠ لم يقل ولكنه أوصاه بالشعر قال له : ان الشعرا هم صوتي ٠

٠٠ لكن منهم من يقول الشعر وتبدو مندثرا في نفسه ٠ أمثل هذا
ابنك واخي ؟

٠٠ ليس أخوك ولكنه ابني ٠

٠٠ لا انهم ايتها الاب ٠

٠٠ لن تفهم ذلك الآن ٠ فقط اعلم ان ابني لا يحتم لنفسه ولا يستطيع
ان يظل حسنا ان كان من معه سينا ٠

٠٠ وهنا تغيب صفحة أخرى من دفتره ٠

٠٠ واسفاه ٠٠ الا تستطيع ان تخمنها هي الأخرى ؟

٠٠ في فرصة أخرى ٠

.. اذن قل كل ما تعرفه ..

- ٣ -

ترك المغارة .. علق في رقبته دفتره .. سار يحلم - كما
يقول في الدفتر - بالشعر والشعراء وجنود الأب الذين
لا يقهرون ..

.. وهل لأبيه جنود ؟

.. كما يقول هو في الدفتر . نعم

.. ما دام هناك أب كهذا يعلم ما يكون خارج مغاراته ومقدار
جنوده التي لا تقهـر فكيف يسكت عما لا يرضاه ؟

.....

.....

.. لماذا لا ترد ؟

.. ذلك شـو، لا أعلمـه وليس بالدفتر جواب مثل هذا السؤال . لكن
جرى بيـنه وبين أبيه حوار ربما كان فيه بعض اجابة لسؤالك
ومـذا الحوار مثبتـتـ في الدفتر ..

.. قـل ذلكـ حـوارـ كماـ وـردـ بالـدـفترـ ..

الأـبـ : اذهبـ يابـنىـ إلـىـ الـجـزـيرـةـ النـائـيـةـ الصـغـيرـةـ الكـانـنـةـ فـ
أـطـرـافـ الـبـحـرـ الـذـىـ تـقـولـونـ عـنـهـ أـنـهـ بـلـاـ حدـودـ هـنـاكـ سـتـجـدـ
رـجـلـ كـانـهـ الضـيـاءـ وـسـطـ الـظـلـمـةـ اوـ الـاسـلـامـ وـسـطـ الـكـفـرـ(1)ـ .
قـلـ لـهـ أـبـىـ يـأـمـرـكـ أـنـ تـقـودـ الـجـيـشـ لـتـنـهـيـ السـوـءـ مـنـ
الـدـيـنـةـ .. ولـتـقـتـلـ كـلـ الـجـنـاهـ ..

الـشـاعـرـ : لـكـنـ مـاـ السـبـيلـ لـلـوـصـولـ إلـيـهـ ؟

الأـبـ : لـنـ تـصـلـ إلـيـهـ إلـاـ سـبـاحـةـ ..

الـشـاعـرـ : الـيـسـ ذـلـكـ شـاتـقـاـ يـاـ أـبـىـ ؟ـ !

الأـبـ : أـعـلمـ لـكـنـهـ لـاـ بـحـيـلـ ..

الـشـاعـرـ : فـلـتـقـتـلـ أـنـتـ كـلـ الـجـنـاهـ دـوـنـ ذـلـكـ التـعـبـ وـالـعـنـاءـ ..

الأـبـ : سـبـقـتـ كـلـمـتـيـ أـنـىـ لـأـقـعـلـ لـأـحـدـ شـيـئـاـ أـنـ لـمـ يـفـعـلـ هوـ بـدـاـيـةـ
الـفـعـلـ ..

(1) التشـيـيـهـ مـنـ «ـ حـىـ بـنـ يـقطـانـ »ـ ..

وأنتمي الحوار في الدفتر إلى هذا الحد .

.. الم يقل شيئاً ساعة عودته ؟

.. جاء من شارع جانبي يصب وسط الميدان الذي اعتاد الحوار أن يجتمعوا فيه ساعة بدء المسيرة لقصر أحد الامراء ، التقيت به وسط الميدان وعانته وضمني ضما شديداً . احسست في حرارة أنفاسه أماناً لا عهد لي بها وابتسمت ابتسامة قصيرة وقال : سوف ينتهي السوء من المدينة . قلت : كيف يا صديق ؟ قال : عائد لتوى من عند أبي ولقد أوضح لي طريق الجنود الذين سيقتلون كل الجنة وينتهي السوء من مدينتنا وتشرق بنور الأب كما كانت . كدت أظنه مجنوناً لولا أن تابع لا تظنيني مجنوناً فخترى هذا أمانة عندك .. لا تعطه أحداً .. فلتقتل دونه أن لزم الأمر وسوف تعرف منه كل شيء إلى أن أعود .

.. ما أنت ذا تعود .

.. بل هانذا غائب وسوف تعرف من الدفتر كل شيء وكيف أنتي أغيب الآن في سبيل العودة بدت على قطع السحاب في سماء الميدان ملامح وجوم الغروب . اعتلى نصباً تذكارياً لأحد الامراء . وقف فوفقاً . صاح :

يا أبناء الأب . هانذا الآن آت لتوى من عند أبيكم . حادثته كثيراً . قد لا تصدقون . لكن ما حدث حدث وهو يسمعني الآن وييراني ويعرف أنني صادق لأن ما سأقوله قد حدث منه لي .

.. أين ذلك الأب الذي أنجب كل هؤلاء ؟!

.. أنت غائب ولن تعرف مغزى لكلامي

.. بل حاضر أمامك الآن

.. غائب عن الأب . سترت وجوده في نفسك ونسيت أنك غائب حتى أصبح الغياب عندك أن تعود إليه

.. أنك تهذى . أنت مجنون ولا شك
وجاء صوت آخر

.. لا تلقوا بالاً إليه ، سوف يأتي الحياة الآن ولن يصبح له معنى في وجودهم .

لأنه أكمل حديثه برغم مقاطعات الآخرين له .

.. يا ابناء الاب .. اننى ساذمب الان ، لكن الرحطة طويلة طويلة
طويلة ستنتهي عند الجزيرة النائية في طرف البحر الذى
تظنونه بلا نهاية ، فقط اريد ان يأتى منكم من يزاملنى في
الرحطة لنقل الوحدة ونجل الوصول وسوف نعود مع جنود
الاب الذين لا يقهرون فيقضون على السوء ويقتلون الجنة
لتشرق المدينة بنور الاب .

.. اي جنة يا مجنون ؟

.. الجنود يعرفونهم قد اكون انا وانت من بينهم . لكن المؤكد
ان جنود الاب يخطتون ، وعلى ايديهم ستعود المدينة الى سابق
عهدها ممثلة حسنا وعدلا ونورا . ولا نرى فيها قردا ولا
حاويا .

.. الحواة هم اعظم من بالالمدينة

.. لم يقل الاب هذا . لكنه قال ان الشعرا هم صوته

.. كل الحواة يقولون الشعر

.. ليسوا جميعا صوت الاب

.. انك تهذى

وتتابع الاصوات المستنكرة من الحشد الذى ينتظر الحواة

.. مجنون

.. لا يدرى ما يقوله

.. يبدو ان طول وحدته قد فتك بعقله
قاطعهم : لست كما تقولون ولتسمعوني . اليك بالالمدينة سوء ،
وقذارة ؟

.. بلى بها بعض السوء

.. اتريدون ان تعود حسنة !؟

.. نعم .. نعم

.. فليأت اذن منكم من يزاملنى في الرحطة الى الجزيرة .

.. آية جزيرة ١٩

٠٠ .. التي يقيم فيها قائد جيوش الاب وتكلشت الأصول المستنكرة

۰۰ ای لب ! وای جیونس !

وای تلند؟

٠٠ ما مفترّع هذا؟

١٠٠

شعر بامتعاض عظيم وحنين مهول لكن قبسا من نور الاب افأ،
نفسه وراح ينزل بهدوء عن النصب للذكاري للأمير وهو يقول : سوف
تحملنى موجة وتضمنى اخرى . هنذا اقتول لكم آخر كلماتى قبل ان
اخود مع رجال الاب . لنرى اجبر نفس على حبكم لأن ليس يحبكم ولتنسى
لن اقطعكم للرحلة الشataة حبا لكم ولكن لأن تلك هي مشينة الاب .

نزل عن النصب واستند على صعب في ذنه

سونا مکھ آتی ۰۰

٠٠ ليق انت لتحفظ الدفتر

سار وحيداً مهيباً وسط الميدان وفي اللمساء، كان وجوم الغروب قد تفائف وشيّعته مسحّكات انساق واستهزأ، وراحت جيوش الحواه والتردد، للنساء والبنات الرلاقيات تتولّف على الميدان لتبدأ المسيرة هذه المرة لنصر أمير الامرا، في طرف الحينة الغربيين .

اقرأ في العدد القادم والاعداد التالية

- * قصلد : زکی عمر - جمال فرغی - عبلس
- عامر - عبد العزیز موافی - ریبع للصبروت .
- * قصر : زخلول الشیطر - علطف سلیمان -
- طلعت سنوس - ابراهیم نہیں - لمسید
- زید - مسعود قاسم علیبوه - مصطفی حباب .

الصهيونية غير ائمها ودستورها

د . رجينا الشريف

عرض وتعليق : ثوح حزين

هناك جوانب كثيرة تجعل من كتاب الصهيونية غير اليهودية للدكتورة رجينا الشريف كتاباً مهماً . فالى جانب كونه اضافة هامة الى تلك الدراسات التي تبحث في اصول الحركة الصهيونية ونشأتها وتبين اثرها المحرر على حركة التحرر العربية ، يحتوى الكتاب على تتبع دقيق لتطور الفكرة الصهيونية منذ كانت افكاراً دينية غامضة بذار رومانتسى رقيق حتى اصبحت قاعدة عنصرية واقعية وكياناً تمثيلياً هائلاً . . وخلال هذا العرض ترجع الدكتورة رجينا الشريف المسيرات الصهيونية الى اصولها ونفى الضوء على الانعطافات الرئيسية في تاريخ الحركة الصهيونية وترصد التحولات التي شهدتها الفكر الصهيوني منذ البداية وتضيّع جوانب من حياة الشخصيات الرئيسية التي لعبت دوراً في كل هذه التحولات .

لكن الانجاز الرئيسي لهذا الكتاب يأتي من الرابط الموضوعي بين نشوء الافكار الصهيونية وظهور أيديولوجية البرجوازية الاوروبية التي كانت الصهيونية جزءاً اساسياً منها . فقد كانت الصهيونية نبتاً شرعية للبرجوازية قبل ان تدخل مرحلتها الامبرialisية بكثير . وبقدر ما تضيّع، لنا بهذه الحقيقة من جوانب لعلاقة الصهيونية بالفكر والادب والفلسفة البرجوازية بقدر ما تدعونا الى اعادة النظر في بعض الاستنتاجات غير الحقيقة حول العلاقة « المتأخرة » بين الصهيونية والامبرialisية ، وتفسر لنا الكثبر من الاحداث التي تبدو لنا غامضة في العلاقة بينهما .

ويعتبر هذا الكتاب بشكل ما استكمالاً لبحث كانت المؤلفة قد نشرته في بيروت عام ١٩٧٧ بعنوان «الصهيونية غير اليهودية في إنكلترا» . وقد حاول ليسد فراغاً في مجال الدراسات الصهيونية تتبه له الكثير من الكتاب والباحثين سابقاً إلا أن أحداً لم يطرأ على بعثة بهذا التفصيل وهذه الدقة من قبل .

وعندما كتب الدكتور أسعد رزق كتابه المهم (سرانيل الكبرى) عام ١٩٦٨ ذكر في مقدمة كتابه أن ما اسمه بالصهيونية الاممية أو الصهيونية غير اليهودية موضوع يحتاج إلى دراسة مستقلة وذلك لأهميتها الكبيرة ولتشابك هذا للجزء لهم من الصهيونية وارتباطها بالمساريع الراعية إلى ترسیخ اقだام الاستعمار الصهيوني في فلسطين . وبعد خمسة عشر عاماً ظهر كتاب (الصهيونية غير اليهودية) للدكتورة رجينا لشريف تدرس فيه باستفاضة وتتبع دلوب نشأة وتطور الانكشار الصهيونية التي بدأت بالانتشار بين مسيحيي أوروبا خداعة ظهور حركة الاصلاح الدينى التي قادها مارتن لوثر . واستمرت تصاعد لتلتقي بالصهيونية اليهودية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وما نشأ عن هذا الالقاء من اقامة الدولة اليهودية على لرض فلسطين بعد نحو اربعة قرون من ظهورها كنبوة دينية مجردة .

ولعلها من الكاتبة لاتسع وتشابك الموضوع الذي تخوض فيه اتحفت لنفسها مساراً يبدأ مع أولى الدعوات (لارجاع للبيهود نهاينياً ليس بلدم للتي منحها الله لهم من خلل وعدم للقاطع لا براهيم ولسحق ويغتصب) كما يقول بول ملنجهاور أحد أوائل الصهاينة الآنسان وينتمي متحول هذه الدعوة إلى الواقع عملياً بعد ارتباط هذه الفكرة التي بدأت دينية صرفة بقوى الاستعمار والإمبريالية التي وجدت في البيهود (مجموعة من المستعمرين الجاهزين لاستلام أرض تحت الحماية البريطانية) كما قال جوزيف تسامبرلين السياسي الاستعماري البريطاني في بدلةً هذا القرن . ودخلت هذا المسار ينكشف لنا الأساس الحقيقي لمجموعة الانكشار والغولات والممارسات والتسفييات التي تشكل أركان المصطلح الصهيوني الأساسية لترسم في النهاية صورة للصهيونية باعتبارها مكوناً أساسياً من مكونات التاريخ الاجتماعي والسياسي والديني الغربي وباعتبارها جزءاً مولزياً وليس متاماً للتاريخ الصهيوني للبيهودية ، بل المسؤول الحقيقي عن صدور وعد بنور عام ١٩١٧ الذي أعطى اشارة البدء للتنفيذ العملي لحلم الصهيوني للقادم .

ومنذ البداية تضم المؤلفة مجموعة من الركائز التي يقوم عليها بحثها . فتفرق بين الصهيونية باعتبارها أيديولوجية سياسية علمانية ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبينها فكرة سابقة للصهيونية اليهودية ظهرت قبلها بثلاثة قرون وبالتحديد مع انبثاق حركة الاصلاح الديني وانتشار البروتستانتية في أنحاء متعددة من أوروبا .

تعرف المؤلفة الصهيونية بأنها « مجموعة من الأفكار التي تهدف إلى التحقيق العملي لما جاء في مؤتمر بازل »، الذي عقد في سويسرا عام ١٨٩٧ داعياً إلى إنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين . وتعرف الصهيونية غير اليهودية بأنها « مجموعة الأفكار بين غير اليهود التي تهدف إلى تأسيس دولة وطنية يهودية في فلسطين » . أما الصهاينة فهم (أولئك الذين يعتقدون أن الأقلية المعروفة باليهود هم شعب مستقل ويجب أن يعود للاستيطان في فلسطين لإنشاء كيان سياسي ذي سيادة) .

ونتيجة لتفاعل هذه العوامل التي يختلط فيها الأسطوري بالعلمي أخذت الصهيونية مساراً مترجعاً تبلور في النهاية ليصب في طاحونة الاستعمار البريطاني الذي كان في فترة ذروته الامبرialisية يتطلع صوب الشرق ويرى في فلسطين موقعاً مثالياً للتحكم بالطريق إليه ومركزاً بشرف من خلاله على أي تحركات مضادة قد تتشكل في المنطقة . وخلال هذه العملية المعقّدة لعبت المصطلحات الدينية دور الموه عن الأطماء الاستعمارية المباشرة واتخذت الأهداف الاستراتيجية شكل الرموز الأسطورية وتكلفت المخططات الاستعمارية بالشعارات الدينية لتحقق في النهاية واحدة من أكبر جرائم الاستعمار في التاريخ حيث اجتذب شعب بأكمله وحل محله خليط من شعوب عديدة لا يجمع فيما سوى الایمان بمجموعة من الأساطير .

رحلة في التاريخ :

تبدأ الكاتبة رحلتها التاريخية مع ظهور حركة الاصلاح الديني المسيحي وظهور البروتستانتية التي مثلت التمرد الاوسع على المذهب الكاثوليكي الذي كان قد ترسخ عبر قرون من الممارسة العلمية تكرست خلالها مجموعة من المفاهيم والقضايا التي سادت حتى ظهور البروتستانتية التي وضعت لنفسها مجموعة من الأفكار والمفاهيم والتفسيرات المخالفة لما ظلت الكاثوليكية تتبناه حتى ذلك الحين . وحسب هذه التفسيرات الجديدة فإن اليهود ، وهم شعب الله القديم الذين تشتتوا في المنافي بعيداً عن أرضهم سيعودون يوماً إليها كما وعدوا بذلك حسبما جاء في التوراة . وقد أسهم في انتشار مثل هذه الأفكار ترجمة العهد القديم ، من الكتاب المقدس إلى اللغات الوطنية بعد أن كانت معرفة اللغة

اللاتينية شرطاً أساسياً للإطلاع عليه قبل ترجمته . فازدهرت القصص التي تروى عن أنبياء بنى إسرائيل الذين صنعوا تاريخ اليهود قبل الشتات وأصبحت أدباً مألوفاً للوجدان المسيحي البروتستنطي . وأخذ التفكير بالارض المقدسة يرتبط بالإيحاءات التوراتية ، فأصبحت فلسطين أرضاً يهودية وأصبح اليهود هم شعب فلسطين الغرباء عن أرضهم التي سيعودون إليها يوماً .

ولم يتوقف الاهتمام بالعهد القديم عند هذا الحد بل أصبح كذلك مصدراً للمعرفة التاريخية . وراجحت مجموعة من الأساطير التي كان يجمع بينها لرتباطها بالتاريخ الهجري القديم (فمن بين كل المجرات لم تعد تذكر سوى هجرة إبراهيم ومن بين كل المالك كانت مملكة داود هي التي تخظر على الدوام ومن بين كل الثورات لم تخظر سوى ثورة الماكابيين ، ومن بين كل الشعوب التي سكنت فلسطين لفترات طويلة لم يعد يذكر سوى العبريين) .

كما أعيد الاعتبار للغة العبرية باعتبارها لغة الوحي الإلهي بعد أن كانت لغة الخرافة وانتعشت حركة لاحياء الثقافة العبرية القديمة وأعيد الاهتمام (بالقبلانية) وهي مجموعة من الكتابات تتضمن تفسيرات صوفية للعهد القديم .

وفي ساحات الدين الرئيسية قدمت المسرحيات الأخلاقية المرتكزة على فصول من العهد القديم مما أدى إلى التعريف بأسماء مدن فلسطين وأنبياء إسرائيل الذين بنوا فيها ممالكهم . وظهر مذهب الألفية المسيحية الذي يؤمن بمعتنقه بعودة المسيح الثانية حيث يقيم العدل لمدة ألف سنة تسبق نهاية العالم ، واحدى علامات عودة المسيح العادل عودة اليهود إلى أرض الميعاد .

وقد شكل هذا المزيج من المفاهيم التي ترتكز على الأساطير التي جاءت في العهد القديم الأساس الذي قام عليه الفكر الصهيوني في أوروبا البروتستنطية . وعلى هذه الأرضية قامت الحركة الصهيونية التي استمرت في الانتشار بين المسيحيين لكنها ظلت مرفوضة من اليهود الذين كانوا قد نسوا التاريخ الذي أعاد اليهود أحياءه . كما تشكلت في تلك الفترة نفسها الأرضية التي قامت عليها مجموعة الظواهر المتعلقة باليهود واليهودية من أفكار صهيونية إلى التشيع للسامية ومعاداتها في نفس الوقت . وكثيراً ما حدث أن اجتمعت هذه الظواهر الثلاث في فترة واحدة وأحياناً في شخصية واحدة .

ومنذ عهد الاصلاح الديني حتى اليوم كان هناك في كل عصر دعاء لصهيونية غير اليهودية التي تطورت خلال السنين من عقيدة لاهوتية الى أيديولوجية سياسية . وجدت انتشاراً سريعاً لها في انكلترا البيورتيريانية وأوروبا الكالفينية . وعلى اي حال فقد كانت النتائج المباشرة لكل ما تقدم ان تحول التعاطف مع شعب الله القديم الى تعاطف مع اليهود الحاليين وأصبحت فكرة عودة اليهود الى فلسطين مكررة منتشرة في أوروبا باعتبارها مقدمة لعودة المسيح ثانية . وتبني هذه الأفكار قادة سياسيون مثل كرومويل في انكلترا وفيليب جنتيل دولانكايري في فرنسا وبول فلنجهاور في المانيا ومولنر في الدانمارك وأندروز بييرسون كمب في السويد كما تبنوها أدباء مثل جون ملتون الذي قدم في ملحنته الشهيرة (سامسون أغونيستيس) صورة ذاتية لليهودي تكررت كثيراً في الأدب الانكليزي . وكذلك الكسندر بوب وويليام بليك . وفي فرنسا كان هناك راسين وفي المانيا جوتهولد ليسنخ . كما وجدت طريقها أيضاً الى أفكار الفلسفه مثل جون لوك الانكليزي وروسو وباسكار الفرنسيين وهدر وفينشة الألمانيين . وبلغ من قوة انتشار هذه الأفكار أن تنبأ راهب بروتستانتي يدعى بير جوربيو باعادة تاسيس مملكة يهودية في فلسطين قبل نهاية القرن السابع عشر .

النبوة والتنفيذ :

وتذكر الكاتبة أن فكرة عودة اليهود لم تلق تجاوباً كبيراً بين أوساط اليهود الذين كانت بالنسبة لهم تتعلق بالتنبؤ أكثر مما تتعلق بالتنفيذ ولعل أبرز من جسد هذا التوجه لدى اليهود دافيد ليفي البريطاني الذي رفض فكرة الربط بين اليهودية المعاصرة وعودة اليهود الجسدية الى فلسطين وقال « إن اليهود يستطيعون تحبير خلاصهم وهم مشتتون » .

وتصل المؤلفة الى القرن التاسع عشر حيث بدأت الأفكار السياسية التي واكبت بروز حركة الاستعمار الأوروبي وتدخل الأفكار الدينية بالتدريج لتعطى فكرة عودة اليهود الى فلسطين زخماً كانت قد افتقدته في القرن الثامن عشر . وبدخول الأفكار السياسية إليها بدت الدعوة الى عودة اليهود الى موطنهم القديم تنفس عن نفسها الطابع الاسطوري وتكتسب لنفسها صيغة عملية قربتها كثيراً من الفكر الاستعماري الذي ازدهر في كل أرجاء أوروبا في تلك الفترة . ونتيجة لذلك لم يعد تحول اليهود الى المسيحية الذي ظل حتى ذلك الوقت شرطاً للعودة التي تسبق عودة المسيح العادل مطروحة كما كانت على الدوام مما مهد لارتباط الصهيونية بالفكر الاستعماري ارتباطاً استمرا حتى يومنا هذا .

وكان العقد الأخير من القرن الثامن عشر قد شهد مجموعة من التطورات في الفكر الاستعماري الأوروبي ما لبّث أن انتقلت إلى حيز التنفيذ العملي في القرن التالي وكانت الصيغة الاستعمارية هي الغالبة هذه المرة . ففي تلك السنوات كان نابليون يمدد لحملته الشرقية التي طرح خلالها ولأول مرة فكرة عودة اليهود إلى فلسطين وتكوين دولتهم الخاصة بهم . وطرح البريطانيون فكرة عودة اليهود إلى فلسطين باعتبارها تمثل مكسباً اقتصادياً وتجارياً لبريطانيا . ومنذ ذلك التاريخ لم تعد عودة اليهود إلى فلسطين تحقيقاً لنبوءة دينية أو وعدٍ神的 بل أصبحت جزءاً من الاستراتيجية الاستعمارية في المنطقة . وأصبح تاريخ الصهيونية بعد ذلك هو تاريخ الارتباط بالاستعمار والإمبريالية بعض النظر عن الدولة التي تتولى زمام قيادتها .

وتربط المؤلفة بين الحركة الانجليكية التي ازدهرت في القرن التاسع عشر وبين العقيدة البيوروبانية التي انتشرت في القرن السابع عشر ويمتد التشابه بين الحركتين الطابع البراغماتي الذي لم تخل منه أيٌ منهما . إلا أن البراغماتية هذه المرة أصبحت تمتلك قوة التنفيذ . وتناقش الكاتبة هذا الإزدهار الذي استمر طوال العهد الفكتوري أى حتى بداية هذا القرن من خلال بعض الشخصيات السياسية البريطانية التي عكست الجوانب المتمدة للصهيونية من نبوءات دينية وأفكار استعمارية وتشييع للسامية ومعاداة لها . وتتوقف قليلاً عند شخصية لورد شافتسبرى الذي وضع كتاباً بعنوان « دولة وتوقعات لليهود » قال فيه « إن اليهود مفتربون في كل البلاد إلا في فلسطين » ، وهو الذي صاغ الفكرة القائلة بأن فلسطين بلد بلا إمة يجب اعطاءها لأمة بلا بلد . وهي الفكرة التي تحولت إلى الشعار الصهيوني المعروف « أرض بلا شعب لشعب بلا أرض » .

وترسم لنا الكاتبة صورة للرأسيّة التي حدث فوقها التحول في طبيعة الدعوة الصهيونية وارتباطها بالاستعمار البريطاني دون غيره . ففي ذلك القرن « كانت فلسطين نقطة التقاء ثلاثة مصالح بريطانية خاصة هي : ميزان القوى الأوروبي وتأمين طريق الهند المهددة من قبل فرنسا وروسيا القيصرية وطريق العبور الحيوي للهند من سوريا » .

ومنذ ذلك التاريخ بدا ما وصفه ديفيد بولك « بالوحدة العجيبة بين سياسة الإمبراطورية ونوع من الصهيونية المسيحية ذات الطابع الأبوي الذي انتصَر في سياسة بريطانيا في الأجيال التالية » .

الأدب أيضاً :

وتنتقل الكاتبة إلى حقل آخر من حقول النشاط الفكري الصهيوني وتحس بشكل غير مباشر قضية هامة تتعلق بالآداب الذي انتجه الفكر الصهيوني غير اليهودي في إنكلترا في ذلك الوقت . فقد كانت الحركة الرومانسية في الأدب ، وهي حركة غير بعيدة عن التأثيرات ذاتها التي أنشئت الفكر الصهيوني قد عادت إلى الالقاء بالفكر الصهيوني بشكل مباشر في القرن التاسع عشر وذلك من خلال تمجيد الرومانسية التي كانت المذهب الأدبي السائد في ذلك الوقت للغريزة والعاطفة الذي حل محل تمجيد الذهن والعقل الذي رسم عصر التنوير والأعمال الكلاسيكية الجديدة . ومن خلال تأكيدهما على العرق والقومية والدين وجدت الرومانسية نفسها تمجيد اليهود الذين حافظوا على وجودهم وتميزهم رغم النكبات التي ملت بهم . وآمن قسم من الرومانسيين بفكرة الشعب المتفوق على الآخرين وبضرورة عودة اليهود إلى فلسطين .

وقد تناول بعض الأدباء الرومانسيين هذه الحالة العبرية وعبروا عنها شعراً ومسرحياً ورواية . ففي المسرح كتب الشاعر والمسرحي الألماني غوتلند ليسنجر مسرحية (ناثان الحكيم) التي تجري حوادثها في فلسطين في زمن الحروب الصليبية حيث يتحول إليه كل من المسيحيين وال المسلمين المتحاربين طالبين النصوح والارشاد .

وفي الشعر كتب لورد بايرون (الغنانيات العبرية) التي تتضمن تيمات فلسطينية وتوراتية . وكتب ويليام ويلزورت قصيدة (أغنية إلى اليهودي الثاني) و (عائلة يهودية) وكتب روبرت براوننج الذي كان على معرفة باللغة والثقافة العبريتين قصيدة يؤكد فيها إيمانه بعودة اليهود إلى فلسطين بعنوان (يوم الصليب المقدس) . وفي الرواية ظهر والتر سكوت الذي كتب (ايقانه) وظهر ذرائيلي . كما كتبت جورج البيوت روايتها الشهيرة (دانييل ديروندا) التي تعتبر أول رواية صهيونية حقيقة . وقد اعتبرها البعض « المقدمة الأدبية لوعد بلفور » .

نابليون فلسطين :

لقد كان القرن التاسع عشر حاسماً في تاريخ الحركة الصهيونية فخلاله وضعت الركائز الفكرية الاستراتيجية والاقتصادية لها .

ن قبل بداية القرن بعام واحد دعا نابليون يهود آسيا وأفريقيا للقتال تحت رايته لاقامة « مملكة القدس » ، وذلك في رسالة شهيرة وجهها (بونابرت قائد جيوش الجمهورية الفرنسية في أفريقيا وآسيا لورثة فلسطين الحقيقيين) ولكن هزيمة نابليون في عكا وضعت حداً للفكرة مؤقتاً لتعمود في عهد

نابليون الثالث حيث الف سكرتير الشخصى كتابين هما « المسالة الشرقية الجديدة » و (اعادة تكوين الامة اليهودية) تحدث فيما علنا عن المكاسب الاقتصادية التى تحصل عليها اوربا في حالة عودة اليهود الى فلسطين . فهي ستحصل « على طرق رئيسية وفرعية جديدة للحضارة الاوربية » .

وقد استفاد موسى ميس وهو احد مؤسسى الحركة الصهيونية اليهودية من هذا الكتاب واقتبس منه فقرات عديدة ضمنها كتابه الشهير (روما والقدس) الذى يعتبر لول كتاب يؤرخ لظهور الصهيونية اليهودية السياسية .

وخلال القرن التاسع عشر (اصبح الوجود الصهيوني في فلسطين قضية سياسية بالدرجة الاولى تnadى بها القوى الاوربية التي تسعي للتوسيع فيما وراء البحار وذلك بغض النظر عن اي نبوءات دينية وبعيدا عن اي تعاطف مع اليهود) . وخلال هذا القرن تم الجمع بين الأفكار الدينية والواقعية السياسية ، وتعاونت السلطات العلمانية مع السلطات الدينية في استخدام الأفكار الصهيونية للاقادة منها في العمل السياسي . و (تحت عنوان المسالة الشرقية وجحت فلسطين نفسها فجأة تدور في ملك السياسة الاوربية وتحت التأثير التنافسي لكل القوى الاوربية الرئيسية) .

ومثلاً كان لكل فترة رموزها وأبطالها كان اللورد بالمرستون الرمز الأكبر لنوع من الصهيونية يمكن وصفه بالبراغماتية فقد ارتبطت عنده الأفكار الدينية بالأهداف الاستعمارية . ورغم (أن حملة نابليون الشرقية عام ١٧٩٩ كانت المحرك الرئيسي لأطماع بريطانيا في الشرق الأوسط بما في ذلك فلسطين بالطبع) الا ان فضل بالمرستون (هو اكتشاف الفكرة السياسية الكافية في قلب الحكم الدينى) ففي عهده بدأت اقامة المستوطنات اليهودية في فلسطين لأنها (ستقييد بريطانيا بالضرورة) . فقد كانت اقامة المستوطنات جزءاً من سياسته التي كانت تقوم على خلق مناطق أقلية داخل الامبراطورية العثمانية لتتولى بريطانيا حمايتها والاشراف على شؤونها . لكن الدلاله الأكثر خطورة لهذه الخطوة هو كونها أول توكييد على موافقة اليهود على التعاون مع الصهاينة غير اليهود والاستعداد لتنفيذ مخططاتهم الاستعمارية . لقد رأى بالمرستون في اليهود « عنصراً أساسياً لدعم السلطان العثماني ضد أي مخططات شريرة من جانب محمد على أو خطيفته » . ويمثل هذا أول انصاف عن دور الموكل للدولة اليهودية من قبل الدول الاستعمارية الداعمة لها في وجه اعدائها

المحتملين في تلك المنطقة وقد بقيت هذه فكرة محورية في الزمن الاستعماري حتى يومنا هذا . وكان أول من نفذها هو تشارلز هنري تشرشل الضابط الصهيوني المتطرف ، الذي قام بتقديم العون للسلطان العثماني للوقوف في وجه محمد على .

أما موقف اليهود من تلك التطورات فتذكر الكاتبة انه كان سلبيا حيث كان الصهاينة يتصرفون بمعزل عن اليهود ، وفي عام ١٨٤٠ حاول بالمرستون معرفة موقفهم من التعاون اليهودي البريطاني فيما يتعلق بالمستوطنات التي اقترح اقامتها في فلسطين الا ان الاستجابة كانت فاترة . فقد كانوا اكثر اهتماما بنضالهم من اجل تحرر مدنى وسياسي تام في بريطانيا ، لكن الصورة اختلفت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وذلك مع انتقال الاستعمار البريطاني الى مراحل اكثرا تقدما وعدوانية .

الخطوات العملية :

وتتناول المؤلفة اثر الثورة العملية التي حدثت في تلك الفترة على الحركة الصهيونية . فقد اثارت تلك الثورة نوعا من التعارض بين الدين والعلم ، تمثل في كتابات داروين ومكسلى وبذا السقوط الفعلى للتبريرات الدينية التي كانت تساق لارجاع اليهود الى فلسطين . وحافظا على استمراريتها ارتحت الصهيونية رداء العلم وبدأت بارسالبعثات انعملية والجغرافية والتاريخية والاقتصادية تمسح اراضي فلسطين وتبحث مستقبلها في ضوء امكانياتها التي لم يستغلها سكانها العرب البائسون ، واظهر المكتشفون ان لفلسطين « اصحابا غائبين » ، هم اليهود وانهم الوحيدين المؤهلون لحل مشكلاتها .

وخلال هذه الفترة التي شهدت تفاعل الروح الصهيونية الجديدة التي اتخذت طابعا عمليا مع تطور السياسة الشرقية لبريطانيا بدأ مع مجىء غلادستون لرئاسة وزراء بريطانيا كانت الصهيونية اليهودية تنتقل من الفكر النظري الذي يورخ له عادة بظهور كتابات موسى هيس الى حيز الاعداد لخطوات عملية لتحقيق حلم اليهود بالعودة الى ارض فلسطين على ايدي هرتزل . وكان رمز هذه الفترة الحقيقي هو لورنس اوليفرانت الذي كان عضوا في البرلمان البريطاني وصحيفيا ومتدينا متطرفا . ولا تأتى أهمية اوليفرانت من اقتراحه باحضار (مستوطنين يهود من رومانيا وروسيا وأجزاء اخرى من الامبراطورية العثمانية) لاستطان ٥١ مليون مدان في الضفة الشرقية لنهر الأردن بعد طرد البدو (الملعون بالحرب) وابقاء الفلاحين (احتياطيها) للعمل مثل المندوب الحمر في أمريكا . بل من كونه أول من اوجد جسورا للاتصال بين الصهاينة غير اليهود والصهاينة اليهود .

فقد كان أوليفانت يؤمن بأن اليهود يجب أن يكونوا من المعنيين بأمر الاستيطان . كما كان على صلة بجمعية (احبا، صهيون) وهى حركة تأسست في أوروبا الشرقية منها الأول تنظيم عمليات الهروب من المذابح التي قامت ضد اليهود في روسيا بعد محاولة اغتيال التيصر نيقولا الثاني والدعوة لايجاد وطن يقبل اليهود الهاجرين .

وفي تلك الفترة نشأت فكرة استثمار اضطهاد الذى يلاقيه اليهود في بعض بلدان أوروبا لدفعهم للهجرة إلى فلسطين . وهي نفس الدعوة التي استثمرت اضطهاد النازيين لليهود لدفعهم للهجرة إلى « أرضهم الموعودة » خلال الحرب العالمية الثانية .

وعلى صعيد السياسة الشرقية لبريطانيا استبدل غلاد ستون سياسة سلفة المحافظ د زرائيلي التي كانت تقوم على دعم تركيا في وجه غير مرتديها الاستعماريتين فرنسا وروسيا التيصرية . بسياسة تعتمد الهجوم على الاتراك وأحتلال جزء من الامبراطورية العثمانية فقامت باحتلال مصر وقبرص فاقرب الحلم الصهيوني خطوة من التتحقق اذا ما لبّى اللورد كتشنر ان دعا بريطانيا « لضمّان فلسطين كدرع للوجود البريطاني في مصر وحلقة وصل بريطانيا مع الشرق » .

ومكذا لم تعد الصهيونية متناغمة مع الامبرالية البريطانية فحسب بل أصبحت جزءاً أساسياً منها . لقد ولت الأيام التي كانت فيها للصهيونية تنفلت بكلمات منمقة عن عودة الشعب اليهودي إلى أرضه الموعودة . فمتطلبات الامبرالية افرزت الصهيونية السياسية التي تعززت بانتشارها بين يهود أوروبا وظهر زعماً يهود على رأس الحركة الصهيونية وصلوا بها إلى إقامة الكيان السياسي المنشود .

وتقدم الكاتبة صورة لواحد من ابرز الشخصيات الصهيونية التي ظهرت في تلك الفترة هي شخصية ويليام هشر الذي التقى بهرتزل في فينا ورتب له من خلال عمله الدبلوماسي هناك لقاء، مع دوق بادن عم التيصر وليام الثاني قيسارmania في ذلك الوقت ثم التقى هرتزل عن طريقه أيضا بالقيصر نفسه مسجلاً اول نجاح سياسياً له . كان ذلك قبل انعقاد المؤتمر الصهيوني الاول بأذيل عام ١٨٩٧ . وعندما عقد هذا المؤتمر كانت الاهداف التي وضعها ترتكز إلى تراث طويل من الفكر الصهيوني العيني الذي تجسد عند التقائه اهداف الصهيونية اليهودية بالصهيونية غير اليهودية .

وتحصل بنا المؤلفة إلى مشارف القرن الحالى حيث أصبحت الامبرالية البريطانية والصهيونية مقبولتين لدى الصهاينة اليهود ، وحيث أصبح للصهيونية تراث ترتكز إليه وشخصيات تعكس التوجه الرئيسي لهذه الحركة . ومن أبرز هذه الشخصيات جوزيف تشامبرلين رئيس الوزراء

البريطانى آنذاك ولويid جورج الذى قاد بريطانيا أثناء الحرب العالمية الاولى وآرثر جيمس بلفور صاحب الوعd الشهير باقامة وطن قومى لليهود فى فلسطين .

وترى الكاتبة ان جوزيف تشامبرلين يمثل نوعا جديدا من الصهيونية تطلق عليه اسم الصهيونية العملية .

فقد كانت مصلحة بريطانيا لديه هي منه الاول . « ولم تكن النبوءات التوارتية او الاعتبارات الانسانية تعنى لديه شيئا . الا انه رأى في اليهود مجموعة من المستعمرين الجاهزين لاستلام ارض تحت الحماية البريطانية .

ولم يتردد تشامبرلين لحظة في تطبيق فكرته تلك حيث قام عام ١٩٠٣ بمنع هرتزل ارضا في العريش ليقيم عليها مستوطنة يهودية ، الا أن الفكرة فشلت لأن لجنة قررت حاجة العريش للماء، وقالت ان هذه المشكلة لا يمكن حلها الا بتحويل جزء من ماء النيل إليها ، .

كما قام تشامبرلين اثناء اجتماع له بهرتزل ، وهو اول اجتماع لزعيم يهودى مع سياسى بريطانى منذ عهد كرومويل بعرض اوغندًا لتوطين اليهود فيها ومع ان المؤتمر الصهيوني السادس الذى عقد عام ١٩٠٣ رفض للفكرة لكن التاريخ سجل اول حدث من نوعه ، تعرض فيه حكومة ما على اليهود اقامة كيان خاص بهم .

وعد بلفور :

ولا يختلف بلفور كثيرا في انتقامه الصهيوني عن تشامبرلين بما في ذلك امتياز صهيونية بالعداء للسامية . فقد اتهمه اليهود في المؤتمر الصهيوني السابع بأن « لديه عدا ، مفتوحا للسامية ضد مجموع الامة اليهودية » . لكن عداء للسامية لم يمنعه من اصدار وعده الشهير بعد خمس عشرة سنة من هذا الاتهام . وتستنتج المؤلفة ان « الموقف الغامض والغريبة لبلفور حول المسالة اليهودية تثبت رأينا في أن الصهيونية والعرقية والعداء للسامية هي مكونات لظاهرة واحدة ، فطبيعة الصهيونية لا تستوعب العداء للسامية فحسب بل ترحب بها أيضا » .

والى جانب هذه الشخصيات الرئيسية الثلاث تضى الكاتبة جانبها ماما من جوانب الارتباط الصهيوني الامبرىالي عبرت عنه شخصية هربرت سايد بوتام الذى كان وزيرا عند لويد جورج . وهذا الجانب هو ما تدعوه الكاتبة (بارتباط الصهيونية كفكرة بأهداف استراتيجية امبرالية محددة) فقد كتب سايد بوتام يقول « ان فلسطين هامة جدا لحماية مصر والدفاع عن قناة السويس ، بل انه ربط في احدى مقالاته بين فلسطين (باعتبارها أرض اليهود والموعدة ومصر باعتبارها مهد الشعب اليهودي) .

وكان يدعو فلسطين يهودا والسامره ٠

ولم يتزدد في الإعلان بصراحة عن ضرورة الصهيونية بالنسبة لبريطانيا ٠ بقوله « لو تم تكن صهيونية جاهزة بين ايدينا لاضطررنا لاختراعها » ٠

ان هذا الحماس لل الفكر الصهيوني يحتوى الكثير من الدلالات الا انه يعكس حقيقة هامة تمثل في المسئولية الرئيسية للصهيونية غير اليهودية في اصدار وعد بلفور الذى (جاء كما ياتى الماء باحثا عن منبئه) بتعبير جوزيف جفريز ٠ وهذا القول هو وجه العملة الآخر لما قاله الزعيم الصهيوني اليهودى حاييم وايزمن حول وعد بلفور « نحن لليهود حصلنا على وعد بلفور دون توقع ٠٠٠ اننا لم نحلم بوعد بلفور ولنكن صريحيين ٠ لقد اتى الوعد للينا بين ليلة وضحاها ٠ »

وبتصور وعد بلفور لم يكتمل حلم الصهيونية ولم تفك ارتباطها بالامبرالية بل ربما كان صدور الوعد بداية جديدة لسلسلة اخرى في مسلسل الارتباط الامبرالي بالصهيونية ٠ لقد اكتملت الدورة الفكرية للصهيونية غير اليهودية وبقى الجانب العملى ، جانب التطبيق الفعلى لوعد بلفور ٠ ولقد تعاونت في ذلك بريطانيا التي شاخت مع الولايات المتحدة الامريكية التي تسلمت زمام القيادة الامبرالية من بعدهما ولذلك كان الفصل التالي في الكتاب حول الصهيونية في امريكا ٠

الصهيونية في امريكا :

في هذا الفصل تعرض الكاتبة باختصار لتطور الصهيونية في امريكا منذ نشأتها كفكرة دينية وروحية بين الجماعات البروتستانتية والبيورتيانية التي هاجرت من اوروبا الى العالم الجديد وتنتهي بكارتر مسرورا بشخصيات دينية وسياسية مثل ويليام بلاكستون الذي صاغ شعار (ارض بلا شعب لشعب بلا ارض) وشخصيات لرؤساء امريكيين مثل ودرو ويلسون صاحب النقاط الاربع عشرة الشهيرة الذي وصف بأنه (صهيوني متّحمس يسعى لارجاع اليهود الى ارضهم) ٠ والذى اقر بموافقته على وعد بلفور قبل مرور أقل من عام على صدوره ٠ وتشرح الكاتبة الدور المعقّد الذي قام به كل من روزفلت وترومان تجاه اليهود بالرجوع الى شخصيتي كل من الرئيسيين لاستخراج ملامح صهيونية فيهما ٠ ولكن بقليل من التوفيق هذه المره ٠

ورغم الجهد الكبير المبذول في هذا الفصل الا انه الفصل الضعف والاكثر ارتباكا ٠ فرغم ان المؤلفة تذكر ان « جميع الرؤساء الامريكيين الذين اعقبوا ويلسون التزموا بطريقة او باخرى بالوضع الصهيوني وعبروا جميعا - على الأقل - عن تعاطفهم مع الحركة الصهيونية وتقبلوا اهدافها في

فلسطين ، الا أنها تبحث عن هذا الالتزام وهذا التعاطف في شخصيات الرؤساء أكثر مما تبحث عنه في التطورات الاقتصادية والسياسية التي شهدتها العالم في تلك الفترة . فهي ترد ظاهرة هامة وخطيرة مثل ظاهرة ارتباط الصهيونية بالامبراليية الأمريكية ودعم الأخيرة لها بغير حدود الى أن « اعتبارات المشاعر والأخلاقيات قد دخلت عملية صنع القرار السياسي وفي النهاية تفوقت على جميع الاعتبارات الموضوعية الأخرى الخاصة بالسياسة الواقعية » ، فتنسف بذلك الجهد الهائل الذي بذلته لرسم أرضية اللقاء الصهيوني الامبرالي وارتباطهما الحتمي . فعند وصولها الى هذه النقطة فقدت الكاتبة السيطرة على الصهيونية باعتبارها أداة من أدوات الامبراليية بغض النظر عن الاشخاص الذين يحتلون مناصب الرئاسة في البيت الابيض وراحت تتبع الملامع الصهيونية المنتشرة في شخصية الرئيس أو السياسي متجلة التحول الجذري الذي طرأ على الصهيونية بانتقالها من فكرة دينية روحية الى أحدى الأدوات الرئيسية للامبراليية في محاولاتها فرض هيمنتها على العالم وذلك بغض النظر عن شخصية الرئيس وعواطفه الشخصية فمع أن ترومان صهيوني مثل كرومويل الا أن للأول مهام عملية عليه القيام بها وفي هذه النقطة بالذات يبدأ الاختلاف بين الشخصيتين .

ان استنتاجا يقول « ان مدى المعونة العملية التي منحت للصهيونية تفاوتت بشكل كبير قياسا الى الدرجة التي شعر بها الرئيس انه ملزم تجاه الصهيونية يضعف من القيمة العلمية للكتاب ويصل بالقدمات الجيدة والحقائق التاريخية الغنية التي استخلصتها من عدد كبير من المصادر الى استنتاجات لا تأخذ في الاعتبار العامل السياسي والأيديولوجي وتستعيض عنه بالعامل الاخلاقى او الشخصى وهي استنتاجات لا تصعد الى مستوى المقدمات التي وضعتها في الفصول الأولى من الكتاب .

وبعكس البداية الموقفة التي استهلت بها المؤلفة كتابها فانها اهدرت جانبا هاما من هذا الجهد الكبير حين خلصت الى استنتاجات ساذجة حول الطريق الذى يجب سلوكه لكسر شوكة الهجمة الصهيونية مفادها أن العرب قد ينجحون اذا ما سلكوا طريقا غير مباشر في العمل السياسي وذلك بتعزيز صورتهم داخل الولايات المتحدة . وتضيف « يمكن القيام بذلك فقط اذا سيطر الغرب اخيرا على نزعاتاته الصهيونية » ، الا ان هذا الحل الذى لا يتاسب أبدا مع البراسة العميقه والمتابعة الجيدة التي قدمتها بالإضافة الى بعض الملاحظات حول تشخيص العلاقات الصهيونية الأمريكية على وجه الخصوص لا ينفي الصفة الموضوعية عن الكتاب ولا يقلل من اهمية الدراسة باعتبارها مساعدة كبيرة ومأمة في حقل لا يزال في مجله مجهولا لدينا .

الديالكتيك المادي وتضليل المعرفة

فاجسلاف كواربيف *١

ترجمة : محمد عثمان مكي - الخريطوم

منذ بوواكيره يلعب الديالكتيك المادى دوراً مهماً في تطوير المعرفة العلمية لقوانين تطور المعرفة . وفي عصرنا الزاهى حيث أصبح السؤال عن القوى الدافعة للمعرفة العلمية وأسباب تطورها يتذبذب طابعاً جاداً ، وحيث تم التحقيق الواضح للطبيعة التاريخية للمعرفة العلمية ومعاييرها ، وحيث أرضح تطور المعرفة الطابع الجدلى العميق لحركة العلم ، وأخيراً حيث أصبحت العلاقة بين التطور العلمي والتطور الاجتماعى وثيقة تماماً ، أصبح الديالكتيك المادى الأساسية لتطور العلم .

العلم المعاصر يرفض اتجاهات العلم الكلاسيكى الهدافلة لاختزال درجة التعقيد العلمى في مجرد علاقات مباشرة بين العلة والعلو . أصبحت العلاقة بين المستويات النظرية والتجريبية للمعرفة العلمية أكثر تعقيداً ، وبدلاً عن الرابط النظري البصري المباشر بين أسباب الظواهر ، أصبح لابد للعلم من الاستعانة بالأشكال المنطقية والرياضية ، وأصبحت الأشكال العلمية تتتجاوز حدود العلوم المتخصصة المختلفة ، وأصبح التأكيد يتم على ضرورة التركيب العلمي للمواضيع الخاصة للبحث . كل هذه الاتجاهات في تطور المعرفة العلمية نبعت من ضرورة اتخاذ موقف جديد من آليات

(١) ف. كواربيف مرشح في العلوم الفلسفية ، السكرتير العام لقسم العلوم الاجتماعية : اتباع لجامعة العلوم السوفيتية . من مؤلفاته . « دialectik sheski i maliher v mire muzemii » .

العلم وقواه الدافعة ووسائله المعرفية والمنطقية . وفي الواقع أصبح لابد للعلم من ان يتخذ طابعا جديريا نتيجة لتوسيع محتواه التاريخي والثقافي ويتجه للتاكيد على تحول المعرفة العلمية من مجرد التحليل الاحصائي الى صرورة صياغة النماذج التاريخية لتطوره .

اصبح هذا الاتجاه مميزا ليس فقط للفلسفة المادية الجدلية والتي تعتبر المعرفة انعكاسا للوجود ونتاجا اجتماعيا للعمليات التاريخية والتي نعتمد على تطور الثقافة المادية والروحية . وفي السنين الاخيرة بدات الفلسفة الغربية ايضا في الاعتراف بمبدأ الربط بين كل من المدخلين المعرف والاجتماعي - الثقافى المنبنى على تركيب النماذج الديناميكية التاريخية للمعرفة العلمية ووضع الاعتبار للمحتوى الاجتماعى - التاريخى الواسع لتطور العلم وعلاقاته المتداخلة مع اشكال الوعى الاخرى ومع الانتاج المادى .

حتى منتصف السبعينيات كانت السيادة للفلسفة الوضعية الجديدة – بكل ما تحمل من معاداه للتاريخية ومن تجريبية ضيقه في فهم اسسى وبنية وآلية تشكل تطور المعرفة العلمية . وقد فشلت هذه الموقف في صياغة برنامج متكامل ومؤثر للتحليل الفلسفى والمنهجى للعلم ، وعجزت عن خلق علاقه مع روح العلم المعاصر . وكمحاولة للتطور قامت النظريات الوضعية الجديدة التي تشمل ما يسمى بـ « العقلانية النقدية » (ك - يوبر و م . انبرت) وما يسمى بـ « الاتجاه التاريخي » في فلسفة العلوم (ت . كوت وس . تولن وب . فيريند) الهادفة لى صياغة انموذج منطقى - منهجى للمعرفة العلمية يكون قادرا على وضع صياغة تقريرية لقوانين التطور العلمي . وهذه النظريات بعكس الوضعية الكلاسيكية تؤكد على الاممية للنظرية والمعرفية والمنهجية لاعتبار تاريخية وتكامل المعرفة العلمية والعلاقة الوثيقة بين المعرفة الفلسفية والعلمية المحددة ولرفض المفاهيم التراكمية الساذجة لتطور المعرفة .

هذا التحول في رؤية ومداخل بعض الفلاسفة الاوربيين وتقدمهم من مواقع العدمية والعداء للتاريخية والتي كانت تميز الوضعيين الجدد ، تجاه الاعتراف بضرورة الدخل التاريخي في معالجة قضايا المعرفة العلمية تحول عظيم الدلالة ، ولكنه لا يعني بأنه يمكن اعتبار « العقلانية النقدية » و « الاتجاه التاريخي » بمثابة « الثورة الكوبيرنيكية » في الفلسفة ومنهجية العلوم . بالطبع ان الاحتياج لبناء النماذج الديناميكية للمعرفة العلمية وتحقيقها الاجتماعية - الثقافية هي والعديد من الافكار الاخرى ليست بالأشياء الجديدة . فلقد تم استخدامها لفترة طويلة وبطريقة مثمرة في المنهجية الماركسية للعلوم .

ومكذا بينما كانت الفلسفة الماركسية تبحث في ماهية وانشكال ودواتع تطور المعرفة العلمية ، وخصوصا في مراحل للثورات الرئيسية ، وفي منعطف هذا للقرن في مؤلف لينين « المادية والنقد التجريبى » ، نجد أن فلاسفة الغربيين قد اكتشفوا لتوهم الحتمية الاجتماعية وتنوع ومقدمات وعناصر المعرفة العلمية وتطورها . ان التطور المتواتر للمعرفة العلمية في عصرنا الراهن والذى انعكس في العديد من الثورات في مجال العلم تمتد جذوره حتى للثورة العلمية للتي نشبت في منعطفى القرن ، والتي قام لينين بتلخيص إنجازاتها - ولهذا السبب وحده فإننا نعتقد بان التحليل لللينيني لماهية تقدم المعرفة العلمية وقواما الدافعة لازل يحتفظ بحيويته .

ان اهم انجازات التحليل لللينيني للثورة في مجال العلوم الطبيعية كان هو للنتيجة القائلة بان تقدم العلم يخضع لقوانين الديالكتيك العامة . تميز الديالكتيك السادى بقدرته على التمييز بين شكلين رئيسيين للتطور . الارتقائى والثورى : الاول هو تطور بطىء وتدرجى بينما الاخير هو تطور مفاجىء، وعنيف يشمل التعبيرات الجوهرية في ابنية والمحتوى . وهناك علاقة جدلية ومعقدة بين هذين الشكلين - يقوم الارتقاء بتمهيد الطريق للثورة وتقوم الثورة بدورها بفتح المجال امام المراحل الجديدة والعليا للتراكم الارتقائى للتدريجى . ومكذا فان التطور يمثل وحدة حركية للاستمرارية والانقطاع ، التتابع والتجدد .

يقوم الديالكتيك المادى بتعريف الاطار العام لتطور المعرفة العلمية . صحيح ان العلم قد مر بمراحل تراكم تدريجى وبطىء، نسبيا للافكار الجديدة التي تقوم بتوسيع المعرفة للساندة وبناءها بشكل يشبه الاسس التي يتم فيها الرفض الثورى العنيف للافكار والتقالييد السائدة . وبالطبع على المفاهيم الجدلية المادية العامة التي تناوش طبيعة وطابع التفاعل بين المراحل للثورية والارتقائية للتطور ان تتضمن في اعتبارها خصائص العلم المحددة . وهذا يتطلب وسائل مفهومية قادرة على التعبير عن اكثر زوايا المفاهيم الجدلية المادية للمعرفة جوهرية ، وبالتحديد طبيعتها الاجتماعية والعلاقة المعقدة للانعكاس والنشاط . يستخدم الجدل المادى (مثله مثل المنطق ونظريّة المعرفة) مفاهيم محتوى وشكل التفكير . ان تطور العلم من خلال رؤية مقولات شكل ومحفوٍ التفكير - من جانب - وبرؤيته لعملية احلال النظريات العلمية واحدة تلو الاخرى واثراء المحتوى المعرفى للنظريات نتيجة لاكتشافات مواضيع المعرفة الجديد او الخواص الجديدة والعلاقات التي تربط بين هذه المواضيع - من الجانب الآخر . فان العلم ليس فقط مجرد نظام متواصل من المعرفة وإنما هو ايضا شكلا محددا

للتنشاط الانساني وصيغة جامعة للاسلالب التاريخية لاكتساب المعرفة ، وهو نظام من وسائل واسئل واسئل الفصل بين الذات والموضوع ؟ ان الملاحظة الوعائية لهذا الامر والتى يتم تسجيلها والتعبير عنها من خلال مقولات « اشكال التفكير » ، تجعل من السهل ملاحظة حقيقة ان تطور المعرفة العلمية يرتبط ليس فقط بتوسيع المحتوى المعرفى للنظريات وانما ايضا باثراه الوسائل المنطقية للمعرفة وبتغيرات اعراف ومعايير العلم او نماذج التفكير اذا استخدمنا التعبير النهجية الحديثة .

Paradigm Thought

اذا نظرنا الى الثورة العلمية في العلوم الطبيعية في بداية هذا القرن ، وكما قام لينين بتحليلها في مؤلفه « المادية والنقد التجربى » من هذه الزوايا سنجد فعلا ان هذا المؤلف يمثل ثورة فكرية . كما اوضح لينين فان هذه الثورة لم تتصرر فقط على اكتشاف الحقائق الجديدة او صياغة النظريات الجديدة التي تعطينا فهما اعمق وانعكاسا ادق للحقائق الجديدة للواقع ، وانما استدعا التحول الثورى للصورة العلمية للعالم تغييرا جذرريا في ذهنية العلماء، انسابقة . وهذا التغير في ذهنية علما، الطبيعة انما هو تحول جوهرى من التفكير الميتافيزيائى الى شكل اعلى من اشكال المادية اي المادية الجدلية . كتب لينين : « الفيزياء المعاصرة في حالة طلق ، انها تنجب المادية الجدلية »^٢ . وهذا الامر صحيح ليس فقط بالنسبة للفيزياء وانما لكل العلوم الطبيعية بشكل عام .

عندما كان رجل العلم في الماضي يتقدم بمفهوم جديد كان يغض الطرف عن المقدمات الانتلوجية والابستمولوجية التي كان يقبل بها بصورة مباشرة او ضمنية مع تحفظاته على قيمتها الموضوعية . كان كل تجريد علمي رئيسى يزحر بالمعنى الكلية حيثما يرتبط بنظرية المادية القديمة للمعرفة ، وكانت الصورة الابستمولوجية للشيء تتطابق مع الموضوع الموجود في ذاته – واكمل المثاليون من جانبهم ياخذون هذه التجريدات باعتبارها تجريدات قبلية او كانوا يربطونها بعالم « الماهيات المثالية » . وكان السؤال حول ظروف تطبيق المفاهيم المختلفة والنظريات في المعرفة العلمية الحددة ، واعتماد محتوياتها – اذا استمعنا كلمات لينين : « على اشكال انعكاس الطبيعة في المعرفة الانسانية »^٣ . كان هذا السؤال لم يطرأ بعد لان العلوم الطبيعية لم تكن قد وصلت بعد الى الحدود النهائية لوسائلها المفهومية .

(١) ف. ا. لينين « الاعمال الكاملة » ، الطبعة الانجليزية ، وسكو ، اجزاء

١٤ ، من ٣١٣ .

(٢) المصدر السابق ، من ١٨٢ .

قامت الثورة في العلوم الطبيعية باحداث تغير جذري . فقد أوضحت طورات العلوم الطبيعية النسبية لكل مفاهيم وأفكاره ونظريات العلوم وتطبيقه وخضعت مفاهيم الفيزياء الرئيسية مثل الكتلة والطاقة والفرة والمكان والزمان والتي كان يسود الاعتقاد بأنها مفاهيم ثابتة الى الابد ، خضعت الى مراجعة نقدية جوهرية . وكان اكتشاف الطبيعة النسبية للمفاهيم الأساسية للعلوم الطبيعية الكلاسيكية في المقام الاول مؤشرًا للتقدم في معرفة الطبيعة . ورغم ذلك قام بعض الفلسفه والعلماء الطبيعيين بتفسير الطبيعة النسبية للمعرفة وكأنها دلالة على طابعها الذاتي ، بمعنى آخر قاموا بتعريف الاحتوى الموضوعى للمعرفة الى حد التصريح بأنه من المستحيل معرفة الواقع الموضوعى . ونتيجة لذلك كان يتم تفسير سلسلة الاكتشافات الضخمة بروح النسبية المطلقة والتي كانت تعتبر تاريخ المعرفة مجرد سلسلة لا نهاية لالقتاعات حول الحقيقة والتي لا تستطيع ابرازها أكثر من ذلك .

في هذه الظروف قام لينين بالاهتمام بمسألة العلاقة بين الديالكتيك والنسبية وديالكتيك المطلق والنسبى في تطور العلم . وقال ان المعرفة العلمية والحقائق العلمية ما هي الا انعكاسات تقريبية للواقع ، وان الاستمولوجيا هي بالتألي نظرية تطور المعرفة التي تقوم بدراسة الانتقال من الجهل الى المعرفة ، من معرفة واحدة الى اخرى اكثر عمقاً وفي نفس الوقت اوضح بأن الطبيعة النسبية للمعرفة لا تعنى انكار موضوعيتها ، وانه علينا الا نخلط بين مسألة الطبيعة الموضوعية لمعرفتنا وقصور هذه المعرفة وانه من الخطأ القول بأن المعرفة الموضوعية الوحيدة هي المعرفة المطلقة النهائية . المعرفة النسبية هي ايضاً حقيقة موضوعية واختلافها الوحيد عن الحقيقة المطلقة يمكن في أنها جزء من الحقيقة المطلقة وانها تعبر عن محتواها فقط بصورة جزئية ووحيدة الجانب من هذه الزاوية فان الحقيقة المطلقة هي مجموع الحقائق النسبية ، وان هذا المجموع لا يمكن أن يصل الى النهاية بطريقه كاملة طالما هي تتعامل مع الماهيات المنظورة ذات الكيفية اللا متنامية .

قام لينين بتلخيص ديداكتيك المطلق والنسبى في المعرفة بقوله .
، الديالكتيك - كما شرحه هيجل في زمانه - يحتوى على عناصر النسبية والنفى والشكل ، ولكن لا يمكننا اختزاله في النسبية - ان ديداكتيك ماركس وإنجلز يحتوى بالتأكيد على النسبية ولكن لا يمكن اختزاله في مجرد النسبية ، لانه يعترف بنسبية كل معارفنا ، ليس بمعنى انكار الحقيقة

الموضوعية ، وإنما بمعنى أن حدود تقريرات الحقيقة مشترطة تاريخياً «٤»

قال لينين هذا الكلام منذ سبعين عاماً ولكنه لا زال ينبع بالحيوية . اكتسبت الحقيقة المطلقة معانى جديدة في المراجعات التي قامت بها بعض اتجاهات فلسفة العلوم المعاصرة مثل « العقلانية النقدية » ، واعمال بعض ممثلى « الاتجاه التاريخي » ، بينما كانت حتى بداية هذا القرن تعنى أساساً القصور الحتمي للمعرفة العلمية ، أما النسبية فقد أصبحت في زماننا الراهن ترتبط بالاحتمالية الثقافية والتاريخية للفكر النظري ونتاجاته . وبينما يركز كون Kah. وفيريبيند Ferreyra end تركيزاً صحيحاً على أن المعرفة العلمية تقع في إطار مقدمات كلية ذات طبيعة اجتماعية - تاريخية ، نجدهم يخرجون بنتيجة قائلة بأن النظريات التي تلتقي في نفس المجال ، ولكن تختلف صياغاتها حسب المحتويات الفلسفية والثقافية لا يمكن مقارنتها ، ويقول كون بأن الثورات العلمية تؤدي إلى تغيرات ضخمة في مفاهيم العمل بحيث تجعل من العبث الحديث عن استمرارية النظريات .

تعتبر النظريات العلمية - بالطبع - تحولات رئيسية في مجمل نظام المعرفة العلمية أو على الأقل في قطاع كبير منه ولكن لهذا السبب ذاته ، فإن لكل تحول ثوري في المعرفة العلمية مقدمات عميقة تتضمن في نظام المعرفة العلمية لفترة يختلف مداها ، ويحدد نظام المعرفة العلمية في كل لحظة من لحظات تطوره كل مجرى البحث العلمي .

ومن الجانب الآخر فإن حتى التحولات الأساسية في العلم لا تقوم بالضرورة بالتأثير الفوري على مجمل نظام المعرفة العلمية ، الواضح أن كون وفيه رابيند يركزان كثيراً على كلية المعرفة العلمية . وبالتالي يفسران النظريات العلمية وكأنها أنظمة استنتاجية متصلة ومنظمة للمعرفة . بحيث يكون كل عنصر فيها مرتبطاً ارتباطاً جاماً مع العناصر الأخرى بحيث يؤثر الواحد على الكل . وهذا في اعتقادى ليس صحيحاً إذ أن محتوى المعرفة العلمي والنظرى يتكون من تنظيم من النظريات العلمية التي تعمل في مجال المعرفة العلمية هي تكوينات عالية الترتيب تختلف درجات ظهور عناصرها بمعدلات معينة . ويؤثر التحول من نمط للتفكير إلى آخر على المركبات البنوية لنظام المعرفة العلمية بدرجات مختلفة وأوقات مختلفة ، فبعض العناصر تتم مراجعتها أو حتى شطبها

(٤) . مصدر السابق ،الجزء ١٤ ، من ١٣٧ .

من محتوى النظام المعرف الأكثر تطورا ، بينما في الآخرى من مرحلة الى التالية في التطور العلمى . وهكذا فان الاشكال المتعددة لتنظيم المعرفة لا يمكن مقارنتها ، اذ لا تتساوى كلية ، وهذا هو ما يؤكد تتابع واستمرارية تطور العلم .

كان للجانب المهم الآخر الذى لفت لينين انظارنا اليه في ثورة العلوم الطبيعية في بداية هذا القرن هو الاعتماد الظاهرى للمفاهيم والافكار والنظريات العلمية على نظام المثاليات والافتراضات لرجل العلم المعن : وعلى طرق ووسائل النشاطات المصرفية التى يستخدمها . وقد أدى الى الحاجة - مع اعتبار الدروس الابستمولوجية التى استمدناها من العلوم الطبيعية الجديدة - لتوضيح معنى التمايز بين الصورة الابستمولوجية والواقع فوق - المفهومى ، وفهم مساهمة نشاطات ذات المعرفة ، تشكيلا الصورة المعرفية للموضوع - كان هذا ضروريا عندما استفادت كل من تجريبية مانع النقدية وطاقوية اوستفالد ومواضعة *Convention als sens* بوينكارييه ، عندما استفادت كلها من لقصور الفلسفى في تفسير مسألة موضوعية المعرفة العلمية وبيان الكثيک الموضوعى والذاتى في صياغة المفاهيم والنظريات العلمية . وقد أدى تحليل الزوايا المنهجية للثورة في الفيزياء على اساس المفاهيم الرئيسية للمادية الفلسفية ونظرية المعرفة المادية الى تسهيل مهمة لينين لتوضيح القيمة التطبيقية لتعاليم التفسير المادى الجدلى للمعرفة .

وقد ساهم لينين أيضا مساعدة فعالة في تطوير مفهوم « الانعكاس » ، الأمر الذى لعب دورا كبيرا في تطور نظرية المعرفة الماركسية واثراء قدراتها المستقبلية في استيعاب قوانين تطور المعرفة العلمية . وأوضح بان مبادئ الانعكاس تتطابق في اطار نظرية المعرفة للمادية الجدلية في محتواها مع الحل المادى للجانب الثانى للسؤال الرئيسي للفلسفه وتوضيح طبيعة العلاقات بين المعرفة والواقع الموضوعى .

تنقض الاممية الجوهرية لهذا التفسير لمفهوم الانعكاس - خصوصا عند مقارنته بالفهم المادى السابق للماركسية - كان هذا المفهوم يعامل الانعكاس ليس فقط كمفهوم يصف ماهية علاقات المعرفة الابستمولوجية مع الموضوع ، وإنما أيضا باعتباره مفهوما نهائيا لطرق ووسائل صياغة الحقيقة الموضوعية وللتى وجئت تفسيرا ميتافيزيقيا وذا نزعة طبيعية للمعرفة .

أوضح لينين بان عملية تقرير المفهوم مع الموضوع، والنظرية مع الواقع هي عملية معقدة وملينة بالتناقض من الناحية الجدلية . فبين الموضوع

ومعرفته تراكم عدة نشاطات مادية ورحمة بحتاجاتها المختلفة . كتب لينين يقول : « المعرفة هي انعكاس الطبيعة لدى الإنسان . ولكن هذا الانعكاس ليس بسيطاً وبانياً وكاملاً . وإنما هو عملية لسلسلة من التجاريدات وصياغة وتطور المفاهيم والقوانين ... الخ ، وهذه المفاهيم والقوانين ... الخ (الفكرة ، العلم - الفكرة المنطقية) تشمل بصورة شرطية وتقريبية الطابع الكلى والمحكوم بالقوانين طبيعة دائمة الحركة والتطور . ومنها بالفعل توجد موضوعياً ثلات عناصر :

١ - الطبيعة .

٢ - المعرفة الإنسانية - الدماغ الإنساني (باعتباره أعلى نتاج نفس هذه الطبيعة) .

٣ - شكل انعكاس هذه الطبيعة في المعرفة الإنسانية ، وهذا الشكل يتكون من ، المفاهيم ، القوانين ، المقولات ... الخ ... (٥) أكد لينين في « الدفاتر الفلسفية » الحاجة لوجود مدخل جدلى لنظرية المعرفة ودراسة المعرفة كعملية مت坦مية تاريخياً ومتضمنة في النشاط الجماعي والمادى والروحى للبشرية ولنظام العلاقات بين الذوات الفردية للمعرفة . وأوضح أن فشل نظرية المعرفة السابقة للماركسيّة كان يكمن في « فشلها في استخدام الديالكتيك في نظرية المعرفة » (٦) .

ومعنى احتاج توضيح مفهوم « الانعكاس » إلى وجود أفكار أكثر مرونة وعمقاً حول نشاطات الإنسان المعرفية . والمعرفة هي انعكاس ذو طابع خاص وكان لابد لشرح ملامحها المحددة في القرن العشرين ، أن تتم عملية تكامل لنظرية المعرفة السابقة للماركسيّة . ولكن مثل هذه الإضافة يتحتم عليها أن ترتبط بالبادىء ، الرئيسية المشتركة للفهم المادى لطبيعة المعرفة وذلك في أثناء تعديلها لنظرية المعرفة عند المادىة القديمة ، ويتحتم عليها أن تجعل من المادىة أكثر مرونة وتماسكاً . ويحتاج هذا التغيير والتوضيح إلى ارتباط أوثيق بفكرة خضوع المعرفة للظروف الاجتماعية - التارikhية ووحدة الانعكاس والنشاط التي تسمع بعرض العديد من قضايا المعرفة النظرية التقليدية بطرق جديدة بما فيها الشرح الجديد لآلية حتمية المعرفة عن طريق الواقع الموضوعي .

(٥) المصدر السابق ،الجزء ٢٨ ، من ١٨٢ .

(٦) المصدر السابق ، من ٣٦٢ .

وبالرغم من اختلاف مداخل الفلسفة المادية السابقة للماركسيّة (اي التجريبية) في فهم هذه المسالة ، الا أنها كلها حاولت حل قضية أصل المعرفة العلمية برصد الفعل المباشر للمواضيع على الوعي الفردي السلبي - وكان تكون ونمو المعرفة يتم شرحه - بهذه الطريقة - على اساس مقوله العلة وتأثير الواقع الخارجي على وعي الانسان ، بينما يتم تجاهل العوامل الأخرى التي تحدد هذه العمليات ، مثل اعتماد الصورة المعرفية على الصلة بالمعروفة الأخرى وعلى تعميم وبناء العلاقات الجوهرية المتشكّلة تاريخياً والتي تعطينا لها التجربة العلمية ، وعلى الاشكال والمناهج المستخدمة في البحث . . . الخ . والموضوع باعتباره مصدراً للمعرفة لا يتوصّل الا عن طريق نشاط الانسان باعتباره كائناً اجتماعياً ، ويسريان تاريخ المعرفة باتخاذها طابعاً موضوعياً ، وبالبناء التخطيطي والثالي والذي يعمل كشرط للنشاطات المعرفية للذات ، وهو الذي يعود الى الایحاء بنمط مختلف من علاقات العقل المعرف المعتمد على الموضوع أكثر من كونه صلة « حسية » ، مباشرة .

ان الأفكار الجديدة التي تنشأ باستمرار في مجرى التطور العلمي ، هي بصورة بصورة او أخرى مشروطة بالحالة المعرفية التي تتشكّل في الاطار الكلّي لنظام المعرفة العلمية . وديالكتيك تطور المعرفة يكمن في ان العلم يعتمد في تطوره اساساً على مجموع المعرفة الموجود وعلى الاشكال الجماعية للنشاط المعرفي التي تتم في مجرى التطور التاريخي وتتّخذ طابعاً موضوعياً في اللغة والأنظمة العلمية والفلسفية . . . الخ . والمرغبة في كل اشكالها بادئه بالادراك تتم على اساس معاير ومستويات المعرفة ذات الصلّة الاجتماعي .

يوضح لنا علم النفس المعاصر - على سبيل المثال - بان الصورة الادراكية للموضوع لا تتطابق اطلاقاً مع المعطيات الحسية التي نستلمها ، يحتم تكوين سريان المعلومات من الموضوع بناءً اضافياً بطريقة محددة في الكل المعن، تتّشكل الصورة الحسية بوسائل جوهرية وصلات وتفصيرات استدلالية ، وتتّضح في مجرى النشاط العلمي الذاتية المتدخلة للناس ، وحالما يتّشكل هذا الكل (وهو شكل للمصفوفات التفسيرية *interpretive Matrix*) يصبح مركباً لا ينفصل للصورة الحسية التي تحدد منهج رؤية الموضوع الذي يقع في مجال حس الادراك . هذه المصفوفات التفسيرية هي نتاج التجربة السابقة ، نتاج لافعال الذات المعقّدة والتي تقوم بتمييز زوايا الشّيء ، الموضوعي التي اتضحت اهميتها في ممارسات الجماعة الاجتماعية . وبالضبط فان هذه الطبيعة النشطة للادراك الانساني المتميز وارتباطها بالتجزئة العلمية والوحجة للعمل

والتنظيم الجللين للمعطيات الحسية الفردية في نظام متكامل للإدراك . كل هذا هو ما كان يعنيه لينين عندما تكلم عن « الإدراك الحي »^(٧) مميزاً له عن الإدراك السلبي الذي يشكل وحدة من المراحل الابتدائية للمعرفة ، والذي أسماه « المصورة الذاتية للعالم الموضوعي » .

يتضح دور مقدمات ومعايير النشاط المعرف المتشكلة تاريخياً في اعطاء المصورة الاستدللوجية طابعاً جوهرياً وموضوعياً بصورة جليلة في المستوى النظري للبحث العلمي ، تفترض الفكرة النظرية – كما هو معلوم – استخدام نظاماً معدناً من الصيغ المثالية ، بما في ذلك استخدام شكل معين في أبنية الفكر والتي تسمى بالمواضيع المثالية والتي لا ترتبط بأى موضوع ولا خواص أو حالات من تلك التي تشملها المعرفة التجريدية والتي تعمل وتنتطور طبقاً لقوانينها الخاصة الموجودة فقط في المعرفة العلمية . وهذه الامكانية في عملية التفكير الداخلي لحتوى أي نظرية عن طريق عمليات ذهنية معينة بواسطة مواضيع تجريدية وذات طابع مثالي ، لا عن طريق انعطافيات التجريبية المباشرة ، وهي التي تجعل من النظريات وسيلة فعالة لحل المهام الرئيسية لمعرفة الواقع .

ان الفكرة التي تتحرك من المحدد للمجرد – طالما كانت صحيحة – لا تبتعد عن الحقيقة وإنما تقترب منها . ان تجربة المادة او اي قانون للطبيعة وتجريد القيمة ، باختصار كل التجريدات العلمية (عندما تكون صحيحة وجادة وليس عابثة) تعكس الطبيعة بصورة اعمق وأصح وأكمل^(٩)

وفي نفس الوقت فإن النظريات تستطيع – بل وكثير ما تفعل – ان تتطور باستقلالية نسبية عن البحث التجاري ، عن طريق نشاطات ذهنية محددة باستخدام تخمينات افتراضية *Hypothetical Assumptions* معينة وتجارب فكرية للمواضيع المعطاة طابعاً موضوعياً ، عن طريق عمليات اشارية – رمزية حسب قواعد الشكليات المنطقية والرياضية والتي تولد العديد من القضايا النظرية والمعرفية والمنهجية الجادة ، وهي ترتبط بالحاجة لتفسير دقيق للطبيعة الاستدللوجية للوسائل الذهنية والمنطقية التي تستخدم في توسيع النظريات – من جانب – وفي تعدد المراحل في عمليات موافقة النظريات مع الواقع الذي تعكسه – من الجانب الآخر – ومن الملاحظ الابنية الاستدللوجية للماخين والماثلين الفيزيائين الآخرين تتبنى إلى

(٧) المصدر السابق ، ص ١٧١ .

(٨) المصدر السابق ، الجزء ١٤ ، ص ١٩ .

(٩) نسر المسابق ، ١ جزء ، ٢٨ ، ص ١٧١ .

حد كبير على الافتراض الذي نادى به العلماء من أنصار مفهوم « الحسن السليم » Common Sense الساذج غير النقدي ، والذي يقول بأن الوسائل المعرفية التي يستخدمونها لا تؤثر – باى حال من الاحوال – على محتوى المعرفة العلمية ، بينما يزعمون بأن الاتجاهات الأخيرة في تطور العلم ترفض هذه الرؤية ، وينادون بأن النظريات العلمية هي مجرد ترقيبات عضوية لابنية صاغها العلماء ، وتتطور في اتجاه اهدافها البراجماتية الذاتية (الراحة ، الاقتصاد ٠٠٠ الخ) .

في تحليله النقدي لهذه المفاهيم التاملية ، اهتم لينين اهتمما خاصا بتحليل طبيعة علاقات اشكال النشاط الذهني والمعرف الذات مع الواقع . وواصل تقاليد النقد الهيجي للتفصير الذاتي لاسكال الجماعية للنشاط المعرف (أساسا قبلية كانت) والذى يعامل اشكال التفكير وكأنها معاير فوق تاريخية مشترطة تماما بخواص الوعي الانساني ، وقام لين بتوضيح المحتوى الموضوعى لهذه الاشكال . واوضح بان اشكال الذهنية المنطقية التي يعاملها الماجنون وكأنها « فارغة » ، وخالية تماما من المدى ، اي وبالتالي اجنبيه ذاتية محضة ، اوضح بانها تعتمد على اسس موضوعية وبالتالي انتولوجية محددة .

اسكال التفكير ليست مجرد « مساعدة ذاتية » لانسان ، وانما هي انعكاس لخواص محددة للواقع الموضوعى يظهر تماما في بعض هذه الاشكال كالقولات الفلسفية ، والتي هي ليست مجرد اشكال للتفكير ، وانما انعكاس لخواص الوجود كلية ومحددة ، ولكننا لا نستطيع – بمعنى ما – ان نعتبر حتى الابنية المنطقية الشكلية اشكالا لوجود الاشياء ذاتها ، وذلك اذا وضعنا في الاعتبار وجود « تطابق » (Isomorphism) بين الابنية المنطقية وال الموضوعية . تمثل الاشياء المنطقية التي يدرسها المنطق الشكلى – حسب تعبير لينين – « علاقات الاشياء الاكثر عمومية » ، وهذه العلاقات والصلات التي تربط الاشياء الواقعية تتكرر كثيرا وتتكرر ملايين المرات لتصبح « راسخة في وعي الانسان عن طريق اشكال المنطق » (١٠)

وبينما أصر لينين على ان الاشكال المنطقية والفكرية « تتشابه تماما ولا تختلف » (١١) عن اشكال الواقع الموضوعى ، حذر في نفس الوقت من النزعة الانتولجكية وحيدة الجانب في فهم اصول اشكال الجماعية للنشاط المعرف . تضع حقائق الواقع الكلية اشكالا للتفكير عندما تصبح اشكالا

(١٠) المصدر السابق ، ص ٢١٧ .

(١١) المصدر السابق ، الجزء ١٤ ، ص ٣٦١ .

لنشاط الذات المتطورة اجتماعياً ، أى قدرتها المعرفية ، ولا تظهر هذه الاشكال ببساطة و مباشرة في الواقع الطبيعي ، وإنما تأتي من التطور العام للثقافة الروحية للبشرية . وعندما تتطور المعرفة (العلم في المقام الأول) تتشكل بنمط خاص من محتوى المعرفة ، أو يتشكل محتوى تجريديا - عموميا : تصميمات مختلفة جوهرية (Substancial) ورمزية ، مشاريع ، نماذج بصرية وغير بصرية .. الخ . يقوم هذا النمط في محتوى التفكير الناشئ ، من تاريخ المعرفة والمرسخ عن طريق اللغة والوسائل الأخرى التي تعطى المعرفة طابعا موضوعيا ، باكتساب القدرة على القيام بالوظائف المنطقية لا يستخدم وسيلة لتحويل المعرفة المتحصل عليها وعمليات التفكير المباشرة من أجل الحصول على معرفة جديدة وذلك نتيجة لقدرته على الاحتفاظ بالنشاط الصرف وإعادة انتاجه .

وهكذا نجد أن عملية اكساب الجهاز المنطقي للعلم طابعا جوهريا ليس بالعملية السهلة . كلما يصع العلم أكثر نظرية ، بتراكم الصعوبات في التقصير المتنامي للعلاقة بين « الأدوار » العليا للمعرفة العلمية وأسسها التجريبية وبين الاستفادة الواسعة من مناهج ووسائل البحث الشكلية (Formal Research) . ففي الفيزياء المصرية - على سبيل المثال - غالبا ما يبدأ توضيع النظرية بتطوير الاشكال الرياضية والتي يكون تفسيرها الجوهرى مجهولا في البداية (أو على الأقل في بعض الزوايا البديمة) . وقد لاحظ لينين الاهمية الاستدلولية لهذا التطور المحدد للعلوم الطبيعية المعاصر في التعامل مع الاتجاه نحو اعطاء العلوم الطبيعية طابعا رياضيا والذي أصبح سائدا منذ بداية هذا القرن - يقول لينين : « المدخل لمناصر المادة المتناسبة والبساطة إلى درجة انه يمكن معاملة قوانين حركتها رياضيا » ^{١٢}* إنما هو تطور تقدمي في الفيزياء ، واوضح في نفس الوقت بأن الاستخدام الموسع للرياضيات في العلوم الطبيعية يمثل احد الجذور المعرفية لازمة هذه العلوم ، لانه احرى الى تقوية الاتجاه نحو التفسير الشكلى للنظريات الفيزيائية . وابت عملية اكساب العديد من فروع المعرفة المحددة طابعا شكليا ، إلى جمل العلاقة بين الشكل والجوهرى ذات طابع تصالحي .

التابع الشكلي هو الصيغة الجامحة للعمليات المعرفية المأهولة إلى تجريد النظرية من مضى المفاهيم بهدف بحث سماتها المنطقية - (يبدأ العمل الشكلى عند وضع الصلات الاستنباطية بين المقولات النظرية . والمنهج البدهى هو أكثر المناهج جوى لوضع الصلات الاستنباطية . البدوييات

(١٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ .

هي الافتراضات التي تقبلها النظرية بدون برهان ، فهي تسجل كل خواص المفاهيم الاولية الضرورية للخروج بتاكييدات نظرية أخرى . اكثراً من ذلك فاننا نحتاج في العمل الشكلي الى وضع صياغة ضمنية لكل الوسائل المنطقية المستخدمة في توضيح النظرية وأخيراً فان العمل الشكلي يحتاج الى تعويض تعابير النظرية الجومرية بصياغات رمزية .) بمعنى آخر العمل الشكلي - يجعل من الممكن تحويل النظرية العلمية ، الى نظام للمواضيع المادية لا نوع محددة (رموز) ، واحتزال توضيحها في اشكال يمكن تحريكها حسب قواعد معينة تتبع في الاعتبار فقط نمط وترتيب الرموز ، وبالتالي تجريدها من المحتوى المعرفى المعبّر عنه في النظرية العلمية التي اخضناها للعمل الشكلي .

ولكل هل يمكننا المضى بعيداً في تقسيم المعرفة الى « شكل » و « محتوى » ؟ وهل يمكن للعمل الشكلي أن يعكس بصورة تامة ونهائية المحتوى المعرف للنظرية العلمية ؟ ما هي الصلة بين النظريات الشكلية وللواقع (هذا اذا وجدت) ، وما هي العلاقة بين الشكلي والجوهرى في العمليات الشكلية وتطور النظريات العلمية الناتجة منها ؟ يمكننا معالجة هذه الاسئلة - والتي تحمل بلا شك معنى فلسفياً مهماً - باعتبار التجربة التي تتم في مواصلة البرامج الشكلية ، وباعتبار الافكار التي تدرس العلاقة بين الشكل والموضوع في عمليات التطور التي قامت المادية الجطلية بتوضيحها .

أولاً : يفترض اعطاء النظرية طابعاً شكلياً ودرجة علياً كافية في تطورها ، وعملاً ذهنياً جوهرياً مكتفاً خلال المراحل التي تسبق العمل الشكلي . يمكن عرض النظرية في صيغة الشكل فقط بعد القيام بتحليل جوهرى كامل وكاف ودقيق ، وصياغة واضحة المعالم لفاهيمها الرئيسية بطريقية لا تقبل أى شكل .

ثانياً : من أجل بنا، نظام شكلي يت fremmen علينا استعمال جزء (محدد جداً) في اللغة الدارجة الطبيعية وصياغة لفباء وقواعد النظام الشكلي بمصطلحات تلك اللغة ووضع تاكييدات معينة حول خواصها . ويستخدم هذا الجزء في اللغة الطبيعية جدلاً جوهرياً حدسياً وعرقياً ، يت fremmen عليه ان يكون واضحاً من الناحية الحدسية ومحتملاً على معنى المصطلحات المستخدمة . بهذا المعنى يفترض الشكلي وجود الجوهر كوسيلة لبناء ودراسة امكانياته الاستنباطية والتعبيرية والفرق بين اللغة - الموضوع

وما فوق النظرية ، والذى ظهر في بداية اعطاء النظرية طابعاً شكلياً ، هو فرق عظيم الاهمية ولا يمكن القائله حتى بعد ان يتم العمل الشكلى .
ولا يمكن اعتباره مجرد طريقة فنية (تكنيكية) مريحة تنتهي الحاجة لها دانتها العمل الشكلى . وقد كان هذا هو الفهم للعلاقة بين الشكلى والجومرى في الصياغة الشكلية للنظرية التى يقوم بها الوضعيون المخاطفة .
ونجد التعبير الواضح لهذا المفهوم في كتاب رودلف كارناب « النحو المنطقى لغة » ، والذى حاول فيه للتوضيح باننا اذا تابعنا المنهج الشكلى بصورة تامة فسنجد فيه كل القضايا المنطقية ، حتى ما يسمى بقضايا المحتوى والمعنى * ١٢ - على اى حال فقد فشل برنامج الوضعيين المجدد في اختصار المنطق في مجرد التحليل اللغوى . وقد اوضح الفرد تارسكي في كتابه « مفهوم الحقيقة في اللغات المتحدة طابعاً شكلياً The Concept of Truth in Formalized Languages »
بان المفاهيم الاستدلالية (اي

المفاهيم التي تتضمن اعتباراً لمعنى المصطلحات والتعابير) لا يمكن عكسها نهائياً عن طريق التحليل اللغوي والمفاهيم الشكلية التي تأخذ فقط شكل وترتيب الرموز في الاعتبار . وبشكل خاص فإنه لا يمكن ازاحة الطابع فوق المنطقى (والذى يتخذ شكلاً حسىاً - جومريا بحكم طبيعته) ولذى اراد كارناب توضيحه ، لا يمكن ازاحته من المنطق * ١٤ . ان ما فوق النظرية هي نظرية جومرية تستخدمن الجدل الجومرى الحسى المصرف والتى بتحتم عليها ان تكون اغنی من الناحية الجومرية في النظام الشكلى والخواص التي وضعت من اجل توضيح الدراسة .

ثالثاً : لا تعنى اولوية الجومرى على الشكلى في العمل الشكلى للنظرية بان النظريات والافتكار الجومرية تسبق من ناحية اولوية البحث الشكلى او هي بمثابة مقدمات ضرورية مزايا النظرية المتحدة طابعاً شكلياً . من اجل ان يكون للنظرية الشكلى معنى خرفياً يجب ان تكون هناك موازه محددة بين النظرية الشكلى والنظرية الجومرية الابتدائية . كما يجب ان تتطابق المعادلات المستمدۃ من العمل الشكلى للنظرية مع صفوں التأکیدات للنظرية التي اتخذت طابعاً شكلياً (ولكن العكس لا يحدث) . وليس من الصعوبة التوضیح بأنه اذا تمت تلبیة هذا الشرط (وهو شرط ضروري لانه فقط بتلبیته يمكن ان يتم قبول النظام الشكلى باعتباره نموذجاً شكلياً لنظرية متطرفة من الناحية الجومرية) فان النظرية الشكلى تتخذ طابع « البناء الفوقي » النسبة للنظرية المتطرفة جومريا . وتتخد قيمة ما البناء الفوقي لى حد كبير مع الدرجة التي يمكن بها اعادة انتاج تأکیدات النظرية الجومرية .

(١٤) لتفاصيل اوف انظر : ف. كورايف : « الدليل التمهيک الجومری والشكلى في لغة اعديمة » ، باللغة الروسية ، دوسلدر ١٩٧٧ ، ص ٧٣/٥٩ .

احد المعالم المهمة لانعكاس الواقع في النظريات المشكلة هي انها تتعامل مباشرة مع محتوى التفكير المسجل في لغة للنظريات المشكلة (اي الجهاز الفكري) . المعرفة الشكلية هي « لغة اللغة » وتمثل معرفة الاحداث والأشياء التي تقع خارج اطار اللغة فقط من ناحية ضمنية من خلال العلاقة المنظرية العلمية الجوهرية التي خضعت للعمل الشكلي . من وجهة النظر الانتولوجية تكون طبيعة هذه المعرفة محتمة عن طريق حقيقة ان نفس الانظام الشكلي قد يخضع لعدة تفسيرات وخصوصاً أنموذجية وعلاقات بين الاشياء ذات الطابع المختلفة تماماً . ومن هنا يمكن الخروج بنتيجة قائلة بأن شكل النظرية هو كل الخواص المشتركة في تفسيره التشابهي *isomorphic* ، هذا يعني بأن النظرية الشكلية تصف فقط العلاقات بين مواضيع النظرية الجوهرية المأخوذة في شكلها « للخاص » المستقل من المحتوى المحدد . واذا اخذنا في بالنا كل هذه الاعتبارات يمكننا القول بأنه على الرغم من انه يبدو من الوهلة الأولى بأن الذات تتعامل في اطار النظرية المتجمدة طابعاً شكلياً فقط مع الشكل الاشارى الذي نجد فيه نتائج هذا النشاط المعرف التعبير . وفي الواقع فان المعرفة تعتمد على اعادة انتاج خواص الموضوع الخاص للبحث .

ومكذا يؤكّد المنطق الحديث الاطروحات العامة للمادية الجدلية والتي تقول بأن المحتوى يجدد الشكل . كما يؤكّد الافتراض المادي الجدل الآخر الذي يقول بأن المحتوى « يسبق » الشكل وان الشكل « يتخلّف » وراء المحتوى وعندما يتم تطبيق هذه الحقائق في العمل الشكلي يمكننا التعبير عنها في الصيغة التالية : كما توضح ابحاث علم الرياضيات الاساسية فإن النظرية المتحدة طابعاً شكلياً لا تستطيع ان تعكس بصورة تامة ونهائية المحتوى الكلى للنظرية الشكلية . ساهم د. هلبرت مساهمة ضخمة في تسهيل عملية الامكانات الابستمولوجية للعمل الشكلي ، وكانت اعماله الرياضية بمثابة نقطة تحول في هذا القرن .

وقد حاول هلبرت اعطاء طابعاً جوهرياً للرياضيات عن طريق تطوير نظام شكلي تكون فيه فئة التعبير الممكن برهنته متطابقة من حيث الجمع مع فئة الصيغ الرياضية الصحيحة جوهرياً ، والا تكون متناقضة – ولكن أوضحت نظريات ك . جودل الشهيرة ، والتي برهنتها في الثلاثينات ، الفشل التام لأعمال هلبرت وكل الشكلين . فقد برهنت على استحالة تطوير نظام شكلي يضم كل الرياضيات ، كما اكدت ايضاً استحالة برهنه عدم تناقضية الحساب (ازياضية الكلاسيكية) وذلك باستخدام وسائل شكلية محددة وصارمة . وقد اوضحت انجازات جودل قصور امكانيات احلال النتائج الشكلية محل التحليل الرياضي الجوهرى ، وان ما نفهمه كعملية برهنه رياضية لا يتطابق مع تواعد الاستنباط الشكلي الصارمة . وهكذا

أوضحت نظريات جودل الطابع المحدود للامكانيات الاستنباطية للعمل الشكلي ، طالما كانت النظريات الرياضية الشكلية تعجز عن تغطية كل مجال الحقائق الرياضية . وتجعل الشكلية من الممكن التعامل مع التعبير الكامل النهائي المحتوى النظري في صيغة العمل خطوة بخطوة عن طريق توسيع الشكليات التي « تلاحق » ، جزءاً متزايداً من المحتوى . على أي حال ففي كل الحالات التي تتعامل فيها مع نظريات واضحة تماماً لا يمكننا الوصول إلى هذه النتيجة . وهذا يقودنا بوضوح إلى عنصر آخر مهم في ديناميك المحتوى والشكل في النظريات ، أي امكانية الدخول التدريجي للتعمير لتكامل المحتوى النظري من خلال شكلها على الرغم من استحالة الوصول إلى نتيجة نهائية لهذه العملية .

ولنرى الآن النتيجة التي تحصل عليها عن طريق مناهج البحث الشكلي لنطوير المعرفة العلمية – يقول لينين : « الشكل ما هو والمادية شكليه » ^{١٥} ولهذا القول أهمية منهجية عظمى في فهم الامكانيات المعرفية للعمل الشكلي .

يساعد العمل الشكلي أولاً في عزل وتوضيع البناء المنطقي للنظريه العلميه ، ويجعل من الممكن متابعة علاقات الترابط المنطقي بين الانفراضات المختلفة للنظريه ، وعلى عزل الرقم الادنى للمقدمات الابتدائية الضروريه لنطويرها ، كما يساعد في توضيع وتحديد الانماط والفترات المختلفة للنظريات العلميه وتجميعها طبقاً للخواص المحددة لبناءها المنطقي . ثانياً أنها تقوم بوظائف توحيدية وتقيميه محددة تجعل من السهل وضع الانفراضات المعينة للنظريه العلميه بكل (طبيعتها اللا تناقضية ، تكاملاها أو قصورها ، استقلاليتها ، امكانية حلها ٠٠٠ الخ) ، كما تسهل وضع انفراضات حول مجمل فئات النظريه وبذلك تعطينا الجهاز الشكلي الضروري لتركيب وتعزيز النظريات غير المتواصلة من ناحية شكليه ثالثاً فإن العمل الشكلي باعطائه البرهان الكامل المباشر بكل عناصره الوسطيه لا يسهل فقط التعليل الدقيق الصارم والفاء المقدمات الضمنيه ، وإنما يمتلك أيضاً اهميه « تطبيقية » ، تظهر في نطويره بادخال عمل العقول الإلكترونيه والآلة في بعض العمليات المنطقية – وأخيراً – وهذا امر مهم جداً في تعريف الامكانيات المعرفية للعمل الشكلي – فإن الملامح المحددة للغة الشكليه بمقارنتها باللغة الطبيعيه تجعل من العمل الشكلي ليس فقط مجرد وسيلة لتنظيم وتوضيع المعرفه وإنما أيضاً اداة قوية لنطوير المعرفه العلميه عن طريق صياغه وحل المسائل العلميه الجديدة .

(١٥) ف. أ. لينين : المصدر السابق ، الجزء ٢٨ ، ص ١٤٤ .

يوضح تاريخ الرياضيات والمنطق وعلم اللغات وبعض العلوم الأخرى تنان العديد من التوضيحات الشكلية تخدم كنقط للاكتشافات الجديدة بشرط وجود امكانات لصياغة ووضع المسائل الجديدة والتي كثيراً ما يتم اقتراحها في أثناء عمل حل المسائل السابقة مما مهد لتأسيس نظرية الاتحنة التي قادت الى تأسيس مدرسة جديدة في الرياضيات وأيضاً قادت محاولات حل مسألة الترجمة الآلية (التي لا زالت حتى الان قاصرة وغير متنعة) الى ظهور فرع جديد في علم اللغات ساهم الى حد كبير في تطوير الخدمات الاعلامية ودراسة مسألة الذكاء الصناعي وتحديد العديد من مفاهيم علم اللغات الكلاسيكي يجد هنا تجلياً لتطور المعرفة العلمية المحكمة بالقوانين التي تكلم عنها لينين قائلاً : « ان انقسام الكل المنفرد ومعرفة أجزاءه المتناقضة وتركيبها ، (١٦) في درجات أعلى هو شرط ضروري للتطور التقدمي .

تقديم المعرفة العلمية المعاصرة خصوصاً في مستوياتها عالية التجريد والعمل النظري للتطور نتيجة لتفاعل الوسائل والمنامج الشكلية والجوهرية . على الرغم من أنه لا يمكن وصف آليات وطرق مكتشفات العلم الجديدة ، وضعاً شكلياً دقيقاً نهائياً ، إلا أن المركبات الشكلية تقوم بوظائف محددة في صياغة معرفة جديدة ترتبط أساساً باعطاء التخمينات والافتراضات الجديدة معنى جوهرياً . فقط الوسائل والمنامج الجوهرية هي التي تستطيع استيعاب كل ما هو رئيسي وجوهري في تقدم العلم في اتجاه نتائج جديدة .

تستدعي دراسة تنوع القضايا المرتبطة بظروف وآليات صياغة المعرفة الجديدة في العلم وجود فكرة منطقية ونظرية – معرفية لا تجدهما عملية صياغة العلاقات الشكلية بين عناصر محتوى التفكير التي تم فصلها سابقاً وتتسجيلها بلغة النظرية العلمية والتي تمتلك الوسائل المؤكدة للتعامل مع موضوع البحث ذاته ، إنها تحتاج إلى إثراء دائم وتوسيع للمحتوى الموجود للمعرفة والذي يرتبط بتاريخ المعرفة وبالاشكال الأخرى للنشاط الإنساني الابداعي والجمالي . وهذه الفكرة النظرية المعرفية المنطقية الحددة هي بالضبط المادية الجدلية .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٢٥٩ .

المو

ابراهيم الحسيني

فِي الظَّلَامِ كُمْنَ ، يَتَرَقَّبُهُمْ ، وَيَتَرَبَّصُ بِهِمْ ، وَيَنْتَظِرُ اللَّحْظَةَ الْمُوَاتِيَةَ ،
وَهُوَ يَحْوِمُ بِعَيْنِيهِ حَوْلَهُمْ . وَكَانُوا يَقْتَرِبُونَ ، يَتَبَادِلُونَ الْحَدِيثَ ، وَهُمْ
يَنْحَرِكُونَ بِخَطَاهِمُ الْوَئِيدَةِ ، وَيَتَضَاحِكُونَ ، وَالرَّضَا وَالْأَمَانُ يَبْحُوْنَ عَلَيْهِمْ،
رَغْمَ الْفَقْرِ وَالشَّقَاءِ الَّذِينَ يَعْانِيُونَ مِنْهُمَا .

فجأة تسلل خلفهم ، وفي لحظة خاطفة ، سحب السكين من عبه ، طعن به أحدهم ، وجرى . الطعنة جاءت أسفل القلب عميقاً ونافذة ، تربّى وارتعش وأحس بيبرد وقشعريرة .

- لیل حاک یاولدی سوف یطول .

• وتدفق الدم

غامت الدنيا ، واختلطت الأشياء . الميدان والسيارات والتماثم
والمحلات والأضواء وللناس والشجر ، فسقط على الأرض ، يتاؤه .

جا، الأهل والأصدقاء والأحبة، تتعالى أصوات النساء، وهممات الرجال الفاضبة، شقوا طريقاً وسط الجماهير المحتشدة حوله، ورفعوا عنه **الجرائد** .

كلن راقدا ، ولا زال للدم ينづف .

تساول أخوه :

- من الذي ضربه ؟

- كان ملثما

- بل يرتدى قناعا

- لم نر وجهه ، ضربه ، وجري

قال أبوه غاضبا :

- نحن نعرفه

وكان صديقه قد عاد بالرجال ذوى اليالقات البيضا ، الذين حملوه على « نقالة » ، داخل سيارة الاسعاف ، وسمحوا لامه واخته وحبيبته بالركوب معهم .

ومضى الرجال في سيارة اجرة إلى نقطة للبولييس .

مياه الترعة جفت ، والنجم الذي في السماء هوى ، والطريق ضيق
مملوء بالانحناط ، والصمت الذي يلنه ، يقطعه بين الحين والحين : نباح الكلاب وتفيق الضفادع وعوا ، الذئاب وصوت انهمار المطر وحديث ازجال :

- لم يلاحقه دائمًا ؟

- هل تسأل عن السبب ؟ !

- المهم الآن أن يعيش .

ويطبق الصمت ، يجثم على الصدور ، لتنبت في رأس سائق السيارة هواجس وظلوّن « هل هذا حقا طريق نقطة للبولييس ، لم لا يكون هؤلاء قطاع طرق ، خدعوك ، وأتوا بك هنا ، في هذه السكة المقطوعة ، ليسلبووا ايراد اليوم ، ويستولوا على سيارتكم ، عد من هنا ، وانج برقبتك ، .

وركن على يمين الطريق ، مط شفتيه ، وزام ، وقال :

- لا استطيع ان امضى معكم أبعد من هنا !!

وساروا على أقدامهم ، والطريق يتلوى ويضيق ويوحّل ويعتم ، وهم حائرون خائفون ، ينتزعون سيقانهم من اللطين ، وانظر يزداد غزارة ،

وتيرات الهوا شديدة ، تنفذ الى عظامهم ، ترجمهم ، وتهز عيدان القصب والذرة ، فتsum خشخة الزرع كأنها أنين ٠

- تعينا يا ابى وضلانا الطريق ٠

- نرجع ، وناتى فى الصباح ٠

- يا اخي قطعنا اكثر من نصف المساحة ٠

- لن يحمينا منه يا ولدى الا البوليس ٠

ومر وقت طويل ، بينما قوامم تخور ، واليأس يتسلل ويتصمم ويکاد يستبد بنفسهم ، لولا ان اشار احدهم ، وصاح :

- ما هو المبني هناك ٠

- عبروا قنطرة خشبية ٠

والمبني ضخم وعتيق ، امامه رجل وامرأة و طفل ، اخفى وجهه بجلباب أبيه مفزوعا ، عندما رأهم يقبلون عليهم ٠

- هل هذا مبني النقطة ؟

- نعم ما الذي جاء بكم ؟

- جئنا نبلغ ونقدم شكوى ٠

- اجلسوا ، نحن مثلكم ، وسوف نجعل لكم النار ٠

- نريد ان ننهى الامر ، ونعود ٠

- الباب موصد ، وعلينا الانتظار ٠

- كيف ؟ ومتى يفتحونه ؟

- لا ندرى ، نحن هنا ، منذ زمن بعيد

- الا يفتحون ابوابهم عندما يطلع النهار ؟

- هنا لا تستطع شمس ، ولا يطلع نهار ٠

- ولا زال الدم في سيارة الاسعاف ينزف ٠

مع الفنان التشكيلي حامد عبد الله

الرغيف والوردة

علينا أن نجّ به واقعنا ونبدأ عمّنا بحافر من نفوسنا
أدين بالكثير لفتن لشعبي وبعتبره لفظ على لحيطان

نبيل فرج

عاش حامد عبد الله (١٠ أغسطس ١٩١٧ - ٣١ ديسمبر ١٩٨٥) ما يزيد عن نصف عمره الفني بعيداً عن وطنه ، مغترباً في الدانيمارك ثم فرنسا . ولكنَّه كان قادراً على الدوام على الغاء مسافات الزمان والمكان ، والالتصاق بهموم شعبه وقضايا امته ، أكثر من عشرات الفنانين الذين لم يغادروا الوطن ، ولكنَّهم لم يدركوا ، مثلما أدرك حامد عبد الله ، سره المتجدد عبر كل العصور .

ذلك ان ارتباطه الحميم بالبلاد التي نشا فيها ، منذ كان يساعد والده في فلاحة الأرض في مزارع منيبل الروضة ، وحسه الدقيق بطبعتها وواقعها الذي عرفه من خلال الدراسة ، كان ، حتى آخر يوم في حياته ، زاده الذي لا ينفذ في الابداع والانطلاق ، لخاطبة العالم ، والتقرير بين الشعوب .

و قبل أن نتعرف على معالم هذه الرحلة الفنية الخصبة بالعطاء، الفني ، التي تجاوزت شهرتها النطاق المحلي إلى النطاق العالمي ، لابد للجيل الجديد أن يعرف ان حامد عبد الله ترك مصر سنة ١٩٥٦ ، نتيجة لأحداث سيعرض لها الفنان في هذا الحوار .

وفي باريس - التي كان على اتصال بها في إطار بحثه عن ينابيع امارة الإنسانية - أقام حامد عبد الله في تلك السنة أول معرض له تحت عنوان « إشارات مصرية » ، وهو عنوان يمكن أن تدرج تحته كل أعماله . وبعد ذلك مضى في اقامة معارض خاصة وعامة في معظم دول العالم ، شرقه وغربه ، يتجاوز عددها المائة .

والذين عاشوا الحركة التشكيلية في أوائل السبعينيات ، ابان الحملة التترية على قاعات العرض في القاهرة ، التي حولت قاعه بباب اللوق الى بنك الاستثمار ، وقاعة أختاتون بقصر النيل الى ملهى ليلى لجتماع الانفتاح ، يذكرون ان شعور الفنانين بغياب حامد عبد الله ، ومحاولة استدال ستار النسيان عليه ، تفاقم في تلك الايام ، فوجهوا نداء مروقا باسمائهم الى وزير الثقافة حينذاك ، لكي يعود الى مصر ، بعد ان اتفقوا مع الفنان على تلبية النداء ، « ولعمل في الوطن الحبيب » .

من الفنانين الذين وقعوا هذا النداء : أنجى افلاطون ، تحية طييم ، محمود موسى ، محمد هجرس ، عبد الحميد الدوادلي ، سيد عبد الرسول ، عمر النجدى ، صبرى السيد .

غير ان الوزير لم يستجب للنداء . أغلب الظن انه كتب عليه ، يحفظ ، ! ، وحسنا فعل ، لأن حامد عبد الله ما كان يتحمل ان يرى ببيوت الاشعاع الفنى تتتحول الى مغارات للصوص المال ، واوكار للاعربيدة .

ظل حامد عبد الله في منفاه الاختيارى ، يزور مصر كل بضع سنين ، حين يفيض به الحنين ، الى ان عاد نهائيا في السابع من يناير ١٩٨٦ ليُدفن في ترابها .

* * *

كان حامد عبد الله يرفض التجارب الفنية التي تستمد وجودها من الفنون الاوروبية التي تكتسح العالم ، ويرى في تبني اساليبها مسخا للشخصية القومية . كما كان يرفض ، بنفس الدرجة الحادة ، التجارب التي تستعير مادتها وأبنيتها من التراث ، ويعتبر انها تتدثر باكفان اذتقى . والأكفان البالية ، من الزمن الماضي ، لا تصلح لمجتمع اليوم .

ولهذا لم يكن حامد عبد الله يتواافق مع الفنانين من الاجيال المختلفة ، لأنه كان يبصر في أعمالهم ، بلحة خاطفة ، نزوعا الى الغرب او الى التراث ، وكلامها ، في يقينه ، مفسدة للخلق الفنى ، يفقده الروح والقيمة والحرارة التي تنبع من حياته الداخلية الخاصة ، وما تنبض به علاقات

اللون والمساحة والخط من تناسق وتماسك سواه راعت النسب المallowة ،
أو خرجت عليها .

بال مقابل كان حامد عبد الله يرى ان الأرض ، وتقالييد البيئة ، وفلسفة
الحياة المعاصرة ، وملكات الشعب التي يشاهد رسومها على حيطان
البيوت .. هي الأساس الجوهرية للتعبير ، او للمدرسة المصرية الأصيلة
التي كرس حياته لها .

وهذا التعبير لا يتمثل في اسلوب او أداء معين ، وإنما يتحقق
بالصدق ، اي بالتعبير ، لا بالنقل ، وبالايحاء لا بالشرح والتفسير .

اما الالتزام فينبغى ، عنده ، من داخل الفنان ، لا من قوة خارجة .
وعلى الدولة أن ترعى الفن والفنانين ، لأنها مسؤولة عن تقديم الرغيف
وانوردة للشعب .

وفي هذا اللقاء الذي عقده مع حامد عبد الله في آخر زيارة له للقاهرة ،
في شهر ابريل من العام الماضي ، يتحدث الفنان حبيثاً وافياً عن حياته ،
كانه كان يشعر بالنهائية ، ويعرض لراحل انتاجه ، ولمفهومه للفن
ومشاكله ، وأفكاره حول الابداع ..

* هل يمكن ان نتعرف ، في البداية ، على تجربتك في مجال تعليم
الفن في القاهرة ثم في اوروبا ؟

- في القاهرة فتحت سنة ١٩٤٠ مدرسة لتعليم مبادئ ، الفن وتوجيهه
للفنانين ، استمرت حتى رحيلى الى اوروبا سنة ١٩٥٦ ، وقد تخرج فيها
عدد كبير من المع الفنانين المصريين .

وفي اوروبا كنت امارس على نحو مشابه نفس الوظيفة : تعليم الفن
للفنانين اجانب ، من بينهم من كانت اعماله معروضة في المتحف ، مثل
روبيستون رايت وانجا لينجبي الفنانة الدانماركية ، وادراك الذى عرض
في معظم عواصم اوروبا .

وسنة ١٩٧٠ اخترت ضمن ٣٠٠ متخصص من انحاء العالم ، لكتابة
تاريخ التصوير المصرى الحديث في قاموس لاروس الخاص بتاريخ الفن
في العالم ، وكان فن مصر المعاصر هو الممثل الوحيد في هذا القاموس من
الوطن للعربى .

وجاء في طلب تحرير تاريخ التصوير المصري المعاصر ، أن يجدد المؤرخ إلى أي مدرسة ينتمي الفن المصري : هل ينتمي إلى المدرسة الأمريكية ، أم المدرسة الفرنسية ، أم الانجليزية ، أم الإيطالية .. الخ ؟ فأجبت بأن التصوير المصري حركة ذاتية وأوضحت ، في نص المادة المحررة ، كيف خلق المستشرقون من الجيل الأول في مصر جيلاً من المستغربة . ثم كيف هدانا تراثنا إلى طريقنا الذاتي الذي يتلخص في مجال التعبيرية . التي كان النسيج القبطي هو أول محاولة في اتجاهها في تاريخ الفن ، وقد طورها المسلمون في الاتجاه التجريدي .

* ما هي الراحل الفنية التي مضيت فيها منذ امسكت بالفرشاة ؟

- كنت أرسم منذ أيام الطفولة الباكرة ، ولكنني كنت من أبلد تلاميذ مدرسة الفنون التطبيقية ، حينما وضع المدرس أمشقا يمثل طائراً زخرفياً وطلب منا نقله ، ودارت بيبي وبين المدرس مناقشات قررت بعدها التغيب عن مدرسة الفنون التطبيقية ، والتزويع إلى حديقة الحيوان والأورمان ، لكي أرسم تلقائياً بالقلم الرصاص أو بالألوان المائية مناظر الأشجار والحيوانات التي تتفرج على زوار الحديقة . وكنت أذهب أيضاً إلى قهوة المعلم محمد بحى منيل الروضة في الثلاثينيات ، كما كنت أصور الفلاحين في الغيط الذي يمتد من سراي محمد على حتى شاطئ النيل . وكان عملى منذ البداية يتلخص في دراسات للطبيعة بالحبر أو بالرصاص .

اما اللوحات المائية فكانت تتسم باسلوب شخصي يتلخص في بطل مسطح الورق كله بماه ، ثم استعمال ثلاثة ألوان هي الاسود ، والازرق البروسي ، والاحمر الطوبى او البنجرى ، اصور بها الحوادث الخارجية للمرئيات ، فيندغم ويذوب اللون على المسطح المبتل .

ومن لوحات هذه المرحلة لوحة « العاطلون » بمتحف الفنون الجميلة بالاسكندرية ، وهي من انتاج عام ١٩٣٧ ، ولوحة « تعميره » من عام ١٩٣٣ محفوظة بمتحف الفن الحديث بالقاهرة ، وكذلك لوحة « في السوق » من عام ١٩٤١ .

بعد ذلك سافرت سنة ١٩٣٩ إلى الوجه القبلى حتى وادى حلفا حيث عشت نصف عام في النوبة وأسوان والأقصر وغيرها من بلاد الصعيد ، كنت ادرس آثارها تأثير الماخ على بعد النفسى للصورة (الفورم) ، ودراسة تقاليد البيئة المصرية التي لا تشوبها مداخلات الفرب في الحياة المصرية .

وأثناء اقامتى بالصعيد تعرضت لبعض المشكلات الفنية ، كمشكلة قوة الضوء ، وانعدام التفاوت بين الدرجات ، وظاهرة الصهد التى ليس لها في اللغات القريبة ما يقوم مقامها . وقد وجدت المعادل التشكيلى للتعبير عن تلك الظاهرة عن طريق لكتكة اللوحة – أى كرمشها – ثم لصقها على مسطح آخر .

وهذه الرطالية هي أساس عملى منذ الأربعينات حتى الآن .

* لهذا هاجمت السيراليية والتجريدية وكل التيارات المحدثة عبر هذا التاريخ ؟

– لأنى لم التفت إلى السيراليية ولا أعترتها اهتماما ، ولم أهاجم التجريدية ، لأن كل عمل فنى يبدأ بالتعريفة ، وهى التي تقابل كلمة التجريد التي استعرناها من الغرب بكلمة السيراليية أيضا .

اننى لا انكر الا بالعربى . وليس من الطبيعي ان يفكر الانسان المصرى بطريقه غربية يترجمها الى العربية ، كما هو سائد في مجتمعنا منذ امد ليس بقريب .

* وأنت ترفض التراث والغرب ، ما هي في تقديرك مصادر الابداع افنون ؟

– لقد عبرت عن رأىي في ذلك الموضوع منذ زمن بعيد في الصحف ، فلم أرفض هذا ولا ذاك كفن ، وإنما أوضحت ضرورة دراسة الفنان المصرى لتراثه ومضمه ، وعقد دراسة مقارنة بين هذا التراث وغيره من ثقافتين الدول الأخرى في حقب تاريخية مختلفة . ثم ما علينا الا أن نجاهد واقعنا المعاش ، وان نبدأ عملا الفنى بحافز مما يعكس ذلك الواقع في خوسنا .

* في سنة ١٩٥٦ ضقت ذرعا بالحركة الفنية في مصر ، واعلنت رحيلك عنها الى الغرب . فما هي العوامل التي دفعت بك الى اتخاذ هذا الموقف ؟

– لم أضيق ذرعا بالحياة الفنية في مصر ، لأننى على الأقل انتهى إليها . وقد ساهمت – كما سبق الاشارة – في توجيه العدد الواخر من الفنانين المصريين الذين نضجوا قبل سفرى لعرض أعمالى – كفنان مصرى معاصر – لى أعطى للغرب فكرة عن مستوى الفنى .

كان ذلك في عام ١٩٤٩ حين اشتهرت في معرض فرنسا - مصر الذي أقيم في باريس مارسان بمتحف اللوفر بباريس في يوليو ١٩٤٩ . ثم أقامت أول معرض خاص لفنان مصرى معاصر في جاليرى برنهايم حين الذى عرض فيه مثالنا محمود مختار قبل ذلك منحوتاته ، واشتركت في معارض جماعية في بلاد أخرى في أوروبا ، ثم عدت إلى مصر ، واستأنفت نشاطا ثقافيا ، كثافا ، فدعيت إلى إقامة نقابة الفنانين ، واشتركت كعضو مؤسس في جماعة الاتيليه ، وادرت نشاطها الثقافي في عام ٥٣ . وفي أغسطس ٥٢ قدمت مذكرة تتضمن مشاريع عديدة لأنهاض الفنون الجميلة إلى رئيس الجمهورية ووزير المعارف ضمنها مشروع تعليمي لفن تعليم شعبيا عن طريق فرض نسبة ١٥٪ من تكاليف المبانى والمنشآت العامة لزخرفتها باللوحات الحائطية وأعمال النحت .

ثم أقامت معرضا شاملًا لأعمالها بسراي الفنون الجميلة (التي يوجد مكانها الآن نقابة الفنانين التشكيليين) ، وقد قوبل ذلك المعرض بغضب حديقة « الجمهورية » التي نشرت في ١٤ فبراير ١٩٥٦ نصف صفحه سباب بقلم نكرة ، وكان رئيس مجلس إدارة الجريدة وزير الدولة محمد أنور السادات ، ثم غيرت الصحف لهجتها حين علقت صحف الغرب على الأعمال تقرظها .

والواقع أن معظم تلك الأعمال كانت متأثرة بأسلوب الفنان الشعبي ورسومات أولاد الشوارع على الحيطان . . . هذا الفنان الذي أدين له ولتعبيره الناقد بالكثير . . ولعل عمله هو الذي حدا بي إلى للجوء إلى الخط العربي لكي يكون هيكلًا عظيمًا لتكوين لوحاتي التي أعنونها بكلمة الخلق . .

* ما هو أسلوبك في صياغة الكلمات داخل اللوحة؟ *

- الكلمات أولاً هي صوت يقرع اللسان به الفضاء ، واحاول ان أجده المعادل التشكيلي له ، بحيث يعبر عن الحلول التشكيلي للكلمات وجرسها .

* اللون - الخط - المسطح - النسج - الحيز . . . كيف ترتتبها في إنتاجك؟ *

- تلك هي العناصر التشكيلية التي تتكون منها اللوحة . وليس هناك ترتيب محدد كان ترسم الحدود الخارجية للمرئيات بالخط ، ثم تملأ تلك الخطوط بالمسطحات اللونية ، كما كان يفعل راغب عياد ، لا أن تدور ونجسم « بنات بحرى » ، بالألوان والظلاء الداكنة التي تحجب عنا حدود الأشياء مثل محمود سعيد .

المهم في الموضوع أننى أبدأ أما برسم تخطيطي تقريبي لما أريد وافكر فيه ، أو أن أعمل باللون مباشرة لتكوين مسطحات لونية ليست بعيدة عن الرسم ، لأن حدود تلك المسطحات يعتبر رسمًا .

ان كل جرة فرشاة تعتبر رسمًا ، ومسطحاً في نفس الوقت . ثم يأتي بعد ذلك عنصر نسج اللون ، وهو طريقة تكوين مظاهر تلك المسطحات ازا: العين ، وتناول تلك المسطحات وتكييفها ينبعى أن ينشط الفضاء . واعنى بذلك التعبير عن الحيز الهوائى الذى نعيش ونتنفس فيه .

* يبقو من يستمع اليك انك تتحوث عن التحث لا التصوير *

- كلا . اننى اتكلم عن الاجرام في الفضاء ، التي يمكن ان اقارنها بالاجرام السماوية ، وقد جاء في القرآن الكريم « كل في ذلك يسبحون » . وتلك هي مشكلة الصورة .

* كيف تنظر للفن المصرى بالمقارنة بالفن الغربى ؟

- الفن المصرى بل والشرقى عامه له خصائصه . كما ان الفن الغربى ذات الاستيعاب الغربى له خصائص أخرى . فعملة الفن في العالم واحدة . مثل هذا القرس ، الشرق مصور على وجه من وجهيه ، والغرب على الوجه الآخر ، ولكن تلك العملة واحدة ، وتطور عبر الزمن ، كما يتطور الفن في مختلف أنحاء العالم ، يعني شرقاً وغرباً ..

* في نهاية هذا اللقاء ، اود ان توضح ما هي صلة الفن بالحياة ؟

- اثراء لها ، وكشف عن صورة النفس وضمير الانسان .

العتمة

من البيارى

ذات صباح مثقل بشمس متعبة ، التفت على نفسها حياء ، بدا منها خيوط من شعاعها نفذت إلى سريري من شباك الغرفة ، صحوت فجأة ، كان الوقت مبكرا ، والسماء مغطاة بالغيم ، أحسست بالبرد يسري في بدنى ، تلعلت إلى نفسي ، فرأيتني عاريا الا من بنطال متسع ، كأنى لبسته على عجل ، نهضت عن السرير ، بصعوبة أخذت نفسا عميقا ، نظرت من الشباك ، شاهدت عامل النظافة يلتقط الأوراق عن الأرضية ، ابتسمت حين وقعت عيناي على طفل يبول وسط الشارع ، تسرب الملل إلى أوصالي ، كنت أحتاج إلى مرآة لأشاهد وجهي ، حاولت أن افتش في الغرفة ، تخترت أنى لا أملك مرآة .

فجأة ، سمعت طرقا شديدا على الباب ، كان المنبه يشير إلى السادسة ، عرشت رأسي قرفا ، كانت الغرفة ملائى بالكتابة ، بعض أكواب الشاي ملقاة تحت السرير ، كان الطرق شديدا وسريعا ، وللباب مغلقا باحكام .

رأيت صورة والدى معلقة على الحائط ، وقد شارت على ان تسقط على الأرض ، كنت قد تقبلت التعازى بوفاته منذ أسبوع ، أنتابتنى رعشة من الخوف ، وأنا أعدل من وضع الصورة ، تخترت يوم تحسنى بيديه

المعروقتين وقد اكتبست أصابعه بالصفرة ، يومها نظر الى وجهي يحفر عينيه في تقسيمي كانت الدموع تحاول ان تتنشل نفسها من عينيه ، يومها رجاني ان استمر في علاجي ، حتى أنجب في حياتي طفلا ، ويرتاح في تربته ، يومها حدثني طويلا عن لحظة فرحة بخروجي من المعتقل ، كان ساعتها على امل ان يكون جدا طفل يخرج من صلبي ، تداعت الى ذاكرتي حكايا وموافق كثيرة ، وانا اجول بعيني في زوايا الغرفة ، وكأنى أعدد النمل المتجمع فيها .

كان الطريق على الباب ، وكأنه لا يعنينى ، تداركت الأمر حين أحسست بمحاملة شديدة لخلع الباب ، ساعتها مددت يدي الى المزلاج ، ازحته قليلا فإذا برجل أمامي ، وقد فاجئني مشهده ، كانت بشرته صفرا ، على وجهه لحية صفراء ، وصمت يلجم شفتيه ، يلبس قميصاً أصفر ، بنطالة أصفر ، حذاً أصفر ، ركز عينيه على صدرى العارى ، توقعت بعض الدهشة تظهر على وجهه ، حين يرى خرائط من الجروح الكثيرة توزعت على جلدى ، دفعنى بيديه أمامه ، دخل دونما ايماءة ، جلس على السرير ، أحسست بغرابة الأمر . . . قلت ، نعم ، من أنت . . . ماذا تريد . . . هل ترغب فنجانا من القهوة ، لم يجب ، مد يده اليسرى الى الجيب الأعلى في قميصه ، أخرج صورة فوتوغرافية مدها الى ، تسلمتها ، وكان يدي ستصيب جمرة من حطب ، اذ كثيرا ما هونى أصدقائي بصور كثيرة ، كانوا قد للتطووها على غفلة منى ، وكلها التقطت في جلسات شيطانية ، او صور كالتي قابلنى فيها الضابط (أحمد) يوم جانفى في غرفة الصف ، طلب لترجمته في مكتبه ، كان من بينها ما هو طبيعى جدا وبعضها يحتاج الى تفسيرات وتاویلات ، كما قال لى - يومها - الضابط احمد ، بلهمجة يلفها بعض من التهديد ، يومها طرقت مسامعي أصوات ولدوى . . . يابنى حبال الحكومة طويلة ، كان يوما شديدا ، شديدا جدا .

مسحت بعض الغبار والقذى عن عينى ، حدقت في الصورة ، انها صورة عادية لأمرأة ، أنها زوجتى .

قلت للرجل ، هذه زوجتى ، ماذا عنها .

مط عنقه بطريقة ذكرتني « بالشيخ محسن » حين يأخذ نفسها عميقاً ويببدأ في تلاوة آيات من القرآن في الماتم ، سحب الصورة من يدي ، وبلهجة لم تخل من بحة في صوته .

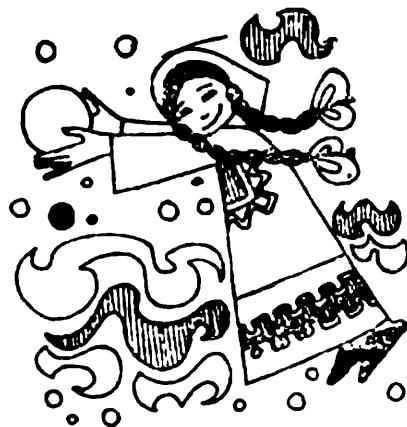
- اذا كانت زوجتك ، فاين هي ؟

أجبته ، أنها قد تركتني منذ يومين الى املها ، ماذا عنها .

قال لى ، رأيناها مقتولة في الوادى مساء ، أمس ، وبصفتى رجل من الحكومة ، أبلغت هذا النبا ، ونريدك للاستجواب .

ساعتها ، فجأة ، أفقت من النوم ، كان كابوسا مخيفا ، مسحت عينى أحاول أن أشاهد أى شىء حولى – كانت الظلمة مخيفة ، والعالم من حولى معتما ، نهضت من السرير ، أشعلت الضوء ، رأيت زوجتى ، وقد تمطرت على سريرى ، كان لونها شاحبا ، انحنيت إليها ، تحسست بشرتها ، حاولت أن أمسح بعض العرق عن ذراعيها ، رأيتها جافة ، كان نفسها عميقا تغط فى نوم أعمق ، رشت منها قبلة طويلة ، طويلة جدا ، اهتجت وسرت في نفسى خيوط من النشوة والبهجة .

أفاقت من نومها ، تبسمت في وجهى قليلا ، رحنا في لحظة مرح والتتحققنا فجأة ، خطط بيالى أن أحتويها في العتمة ، نظرت لى للسرير الآخر بجانبنا ، كان سريرا صغيرا ، كنت أشتريه لولود قد يأتى ، أطفات النور ، وسرت على أصابع قدمى إليها ، دلفت داخل الفراش ، ضمتني إلى صدرها ، ندتنى إليها بعنف ، فتالت قليلا ، التقت شفتانا وسط للعتمة واتحدنا ، كانت الغرفة مقلفة ، وعلى السرير كنا جسدين ، كأنهما ناما منذ زمن بعيد ، وكان الليل طويلا .



تعليق على الأستاذ الغزاوى

ببيومى قنديل

لعل اهم ما يكشف عنه تعليق الأستاذ الكريم نبيل عربى الغزاوى على العدد الثالث عشر من مجلة « أدب ونقد » الذى ظهر فى العدد قبل الماضى تحت عنوان « خطأ لغوى شائع » ، أن الأستاذ الكريم لم يتصل من قريب أو بعيد بدراسة « اللغويات كعلم حدد ، منذ أمد طويل ، موضوعه وأسس منهجه ، وتوصل إلى قوانينه الخاصة ، بل وأخذ يعمم هذه القوانين على سائر العلوم الإنسانية ، والفلسفة بوجه خاص ، ظامحاً بذلك إلى هامة العلوم الطبيعية . ويعرف المثقفون في العالم المتحضر ، شرقاً وغرباً ، أثر اللغويات في نشأة وتطور المدرسة البنوية في الـواحة الأخيرة . والمجاز حقاً ليس مجال الافتراض في هذه النقطة ، لكنني أود أن أشير ، فحسب ، إلى أن اللغويات استقرت على أن اللغة ، أي لغة ، وفي عبارة محددة ، حتى اللغة العربية « الفصحى » ، كائن حى . وهذا مجاز متواتر في منطقتنا منذ وقت بعيد نسبياً ، ولكن هذا المجاز - من أسف - ظل مجازاً ، ولم يغادر عالم الكليات على ذلك النمو إلى عالم الجزئيات ، أي القياسات العلمية الدقيقة ئى الكمية ، إذ عزف لغويونا وبلاغيونا ، في مجلهم ، عن طرح هذا السؤال : ما هي على وجه التحديد الصفة أو الصفات التي تشتهر فيها اللغة مع الكائن الحى ؟ ولعل أقرب الإجابات منالاً في هذا الصدد هي : كلاماً يتغير . ومثلاً تموت خلايا الكائن الحى وتولد غيرها ، بدلاً منها ، كل لحظة من حياته ، تموت الفاظ وتتبديل الفاظ ، وتتعدل ظلال الفاظ ، وتتحور صيغ ، ويسقط صواب قديم وينهض ، في مكانه ، صواب جديد ، كان هو ذاته خطأ شنيعاً استناداً إلى ذلك المعيار الذي صقله الماضي وسار عليه الأقدمون ، بل وتموت لغة ما وتندثر مثلاً يحدث للكائن الحى سواء بسواء .

وبنا، عليه ، فإن القاعدة اللغوية « الذهبية »، التي تقضي بأن « الباء تلحق بالمتروك لا الماخوذ »، ومثال ذلك :

– وبكلناهم بجنتيهم جنتين ذواتى اكل خمط وائل . . . على نحو ما أسلب الأستاذ الكريم ، هذه القاعدة ليست أزلية أبدية ، فهى لم تكن كذلك قبل تبلور لهجة قريش وسيادتها على سائر اللهجات العربية ، ولم تعد كذلك الآن بعد أن دب التطور – لعنة الله عليه – في أوصالها . وتلك امور لا نملك سوى رصدما دون اختراعها واكتشافها دون فرضها على أحد . واللغويات ينتهي ، في هذا الصدد ، الى أن اللغة نسق نهائى لا نقاش فيه . وما دامت اللغة تنقل المعنى ^{أي} يريده اتكلم الى المستمع ، فلا حق لأحد أن يتبزى بزى الحكماء أو العلماء الذين لا ينطقون عن الهوى ويأخذ في الافتاء بان هذا جائز مباح وذاك خطأ محظور ، اذ كان في امكان العرب أن ينصبوا الفاعل ويصير هذا هو الصواب المطلق ويرفعوا المفعول ويحفظه التلاميذ الصغار ويجرؤونه متى اقتضت الضرورة ، أي ضرورة ، بما ذلك ، التعلم والتفاصل .

وقد يكون مفهوما ، وان لم يكن غير مبرر ، الا يتصل الأستاذ الكريم باللغويات ويغفل عن كتابات دى سوسير وجلسين وتشومسكي وهال . فظل تخلف منطقتنا السعيدة ثقافيا بنمو خمسة قرون عن العصر للذى تعيشه ، لكن غير المفهوم وغير المبرر معا أن يغفل عما أنتجه اللغويون والبلغيون العرب مثل ابن جنى صاحب « الخصائص » والجرجاني صاحب « أسرار البلاغة » ، في ipsum عنوانا ينقضى متنه ، اذ ان هؤلاء وأولئك انتهوا الى هذا القول « خطأ شائع خير من صواب مهجور » وهو قول يمضي شوطا هاما نحو الوصف العلمي للغة بانها « نسق نهائى لا نقاش فيه » . واذا كان « متعثرون » على حد تعبير الأستاذ الكريم قد أصبحوا « يلحقون الباء بالماخوذ لا المتروك » ، وبفهم عنهم قرأوهم المعنى المراد دون لبس او خلط ، فای حق لنا نحن خريجي الكليات والجامعات البائسة في الا نقرهم على هذا « الخطأ » ، اى ان نرى فيه الصواب الجديد الذى ازاح الصواب التقديم ، خصوصا وان هؤلاء « المتعثرين » يضمون شعرا في حجم امير الشعراء العرب احمد شوقي بالإضافة الى نقاد وروائيين وبحاث ، في مصر والشام والمغرب .

وأقى الأمر أن تعليق الأستاذ الكريم يخرج عن موضوع اللغة الذي يدرسه علم اسمه اللغويات وهو تعليق أدخل في باب الوعظ الدينى الذى يفارق الواقع ويخاصم العلم فى آن واحد .

تعليق آخر

عبد العليم عيسى

يقول الأستاذ نبيل عربى في كلمته المنشورة في عدد أكتوبر سنة ٨٥ تحت عنوان « خطأ لغوى شائع » . أما الخطأ اللغوى الذي يتعرض فيه الكثيرون ، والذى حملنى على الكتابة اليكم ، فهو ما ورد في قول الدكتور حامد أبو أحمد ، ويبعد أن الموجة الجديدة التي يدعو إليها نقادنا للجدد في مجلة « ابداع » ، ت يريد أن تستبدل الكلمات بالنقط حتى يأتي وقت يصبح العرب فيه أمة تتحدث بالنقط ، وهو في قوله ، « تستبدل الكلمات بالنقط » ، يعني أن نترك الكلمات ونأخذ النقط ، ولكنه بادخاله « الباء » على « النقط » ، انفسد المعنى ، وانقلب إلى ضده . والصواب أن يدخل الباء على المتروك لا على الماخوذ فيقول : (أن تستبدل بالكلمات النقط) .

ثم يقول الأستاذ نبيل : وكذلك جاء الخطأ نفسه في « سيد بيتنا » للسيدة عبلة الروينى حيث كتبت تقول : (أمسك « أمل » على الفور بالقلم وشطب الأرقام واستبدلها بترتيب آخر ، هو الترتيب النهائي للقصيدة وهي تقصد طبعاً أنه (ترك الأرقام) ليوضع مكانها ترتيباً آخر ، فانعكس ما تقصد بادخال « الباء » على « الماخوذ » ، وهو « ترتيب آخر » .

وأنا مع تقديرى للأستاذ نبيل على غيرته على اللغة وحرصه على سلامتها أؤكد له أن كلا الكاتبين قد أصاب ولم يخطئ ، .. فقد جاء في « المصباح المغير » مادة بدل ما نصه (أبدلته بكلداً ابديلاً) فقد دخلت الباء على الماخوذ لا المتروك وفي « مختار الصحاح » ما نصه في مادة بدل (الأبدال) قوم من الصالحين لا تخلو الدنيا منهم اذا مات واحد منهم أبدل الله مكانه بأخر ، فهنا دخلت الباء على الماخوذ .

وقال « طفيلي » عندما اسلم (وبدل طالعى نحسى بسعدى) وهو « كما يعرف الأستاذ نبيل » من الشعراء الذين يستشهد بشعرهم .

وقد ورد في « كتاب الالفاظ والاساليب » الذي أصدره مجمع اللغة العربية ط سنة ١٩٧٧ ص ٣٦ قرار لجنة الاصول بالجمع وهو كما يلى : « ينص كثير من اللغويين على أن باء البدل لا تدخل الا على المتروك ، وهناك من ثقاتهم من يقول أنها كذلك تدخل على الماخوذ » كما جاء في المصباح المغير ومختار الصحاح وتاج العروس ، وترى اللجنة أن « باء البدل » يجوز تحولها على المتروك أو على الماخوذ ، والمدار في تعين ذلك على السباق » .

وبهذا القرار نحسم الخلاف ، ولم يعد هناك ما يدعو إلى اثاره الجدل بين اللغويين وللنقاد والكتاب حول هذه « الباء » .

وسلام على الأستاذ نبيل .. وعلى غزة الحبيبة

حول ملف أمل دنقلى مرة أخرى

تعقيب على ملاحظات د. مصطفى رجب

نسيم مجدى

وغض الطرف انك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

تذكرت هذا البيت القديم وتأملت معانيه طويلا حينما فرغت من قراءة ما كتبه الدكتور مصطفى رجب في مجلة « أدب ونقد » (عدد ١٦) بعنوان « ملاحظات على ملف أمل دنقلى » .

لم أكن ادرك حتى تلك اللحظة ان اسمى يمكن أن يستفز احدا أو يثير حساسيته الى الدرجة التي خرجت بكاتب الملاحظات عن الموضوعية واللائقة ، وفجرت غضبه وعصبيته القبلية فأخذ يهاجمنى أو يهجونى بمنطق ذلك الشاعر القديم ، وكأننى قد ارتكبت جرما كبيرا مجرد اننى كتبت رأيا لا يرضى عنه الدكتور ، ولأن هذا الرأى قد تصدر ملف أمل دنقلى في مجلة « أدب ونقد » .

وعلى فرض أن هذه الدراسة قد احتوت بعض المأخذ أو حتى الأخطاء ، فلي sis في هذا ما يثير غيظا أو غضبا وكان ينبغي على استاذ الجامعة ان يلتزم الصدق والموضوعية ويدقق فيما يكتب حتى لا ينزلق الى حد التجريح والغمز ، والتشكيك في فكر الكاتب وعقidiته .

أقول كان عليه أن يلتزم بحدود النقد الأدبي لنص شعرى يحتمل تعدد الرؤى والتفاصيل وأن يتذكر أن النقد اجتهاد يعتمد على مقدار حظ صاحبه من العلم والثقافة والفهم والتذوق ، وأن لكل مجتهد نصيب ولا ينسى الحديث الشريف « أن من اجتهد وأصاب فله حسنةان ومن أخطأ فله حسنة واحدة » . وللأسف الشديد فقد اهدر الدكتور مصطفى كل شيء، فلم يذكر لي حسنة واحدة ولم يجد فيما كتبته إلا أنه « أدنى الدراسات المنشورة شكلًا ومضموناً ، تبدو فيها » سذاجة للرؤى وسطحيتها ، وإنني « اتعسف الأحكام بلا حياء » ، وإن مجلة أدب ونقد قد خالفها التوفيق مخالفة صارخة حين افتتحت ذلك الملف بدراسة نسيم مجلى « أمل دنقل أمير شعراً الرفض » .

مكذا لم يجد الدكتور فيما كتبته إلا صفحة سوداء ، يستخدم في نعتها أفعى التفصيل ويبالغ في الحط من قيمتها بل والاساءة إلى شخصي ضمنا ثم يتودد ويقترب بأسلوب ملتوٍ إلى هيئة تحرير المجلة وكتابها جيمعاً مما دامت دراستي هي « أدنى الدراسات المنشورة شكلًا ومضموناً » ، فالكل عنده أدنى مقبولون إلا شخصي الضعيف ولعله تصور أنه بهذا الطريق يستطيع أن يوقع بيئي وبين هيئة تحرير هذه المجلة للرائدة وكتابها - وهو يوشك أن يقول إلا نسيم مجلى .. ليس منكم وليس منا وإنما من « حزب الشيطان » .

لقد صدمت حقاً أن يكون بين المثقفين من يفكر على هذا النحو القبلي في أواخر القرن العشرين ، وهو يظن أو يتصور أن بين المصريين من يمكن أن يكونوا بديلاً عن « نمير » أو قبيلة التبؤيين . وأنه لا يحق لأحد من أفراد هذه القبيلة ما يحق لغالبية القوم من حرية التفكير والتعبير والابداع !!

لقد حزنت جداً أن ينسى بعضنا رابطة الوطنية ورابطة الدم الذي يؤكّد اخوتنا ، ويتطرق به التطرف إلى هذا الحد .. وفُكرت في نسيان الامر كله إلا لمنى خشيت أن يمسأء، فهم موقفى فيظن البعض أن هذه التلویحات يمكن أن تخيفنى أو تسكت قلمى . لذلك قررت أن أرد على هذه الملاحظات ردًا موضوعياً يكشف ما فيها من زيف وتهافت . وأولى الملاحظات هي اتهامه لى بعدم وجود تصور مسبق للدراسة :

يقول الدكتور مصطفى رجب « ويبدو من القراءة التعمقة لهذه الدراسة أن كاتبها لم يضع لنفسه تصوراً مبدئياً لمسيرة دراسته ومن هنا فقد بالحظ ثارى للدراسة أن صاحبها يصدر حكماً على قصيدة أمل » كلمات اسباراتاكوس الأخيرة ، (ص ٧٣) حين يصف أمل دنقل في هذه القصيدة

بأنه ، يدين الخنوع والاستكانة ويجد التمرد والرفض ، ثم يعود الكاتب (ص ٧٥) ليكتشف (فجأة) أن أمل يناقض نفسه حيث تنتهي القصيدة بتمجيد الخنوع والانحناء ، وهنا يتلمس الكاتب ويحاول تبرير هذا التناقض فيفسر ذلك بأن الشاعر عمد إلى ذلك التناقض الظاهري ليستفز مشاعر القارئ حتى يفكر في مأساة حياته (وكأن الحياة مأساة !)

هذه كلمات الدكتور وأحب أن أوضح للقارئ، إنني لم أفاجأ بشيء ولم أذكر كلمة (فجأة) هذه التي أضافها الاستاذ الامين كما إنني لم أقل «أن أمل يناقض نفسه» . كما يزعم الدكتور . وانما قلت الآتي مخاطباً القارئ :

« وقد يدهشك هذا الكلام الاخير ، لانه يبدو مناقضاً جداً للمقطع الاول فتسال كيف يمكنه أن يتحول من النقيض الى النقيض ، حتى اصبح داعية للخنوع والانحناء مقرأ بعبثية الرفض والثورة . . . والا كيف يمكنه ان يقول بأن « خلف كل ثائر يموت : احزان بلا جدوى . . . ودموع سدى » اليis هذا شبيها بما قاله سليمان الحكيم حين صاح صيحته اليائسة « باطل الباطل الكل باطل وقبض الريح ولا منفعة تحت الشمس » او ما قاله المغربي « تعب كلها الحياة فما اعجب الا من راغب في ازيد »

« مكذا يبدو الامر ربما للنظرية الأولى . . . ولكن مع التأمل العميق لابيات أمل دنقل نجده لا يتطابق مع هذه الرؤى التي تؤكد عبثية الحياة وخيبة أمل الانسان ؟ . الواقع أن الشاعر يستخدم النقيضين ساخراً سخرية مريرة بواقع الانسان في مجتمعاتنا ، وبالبدائل المطروحة أمامه . . . وهو يستخدم هذا الاسلوب المغرب او الغريب لكنه يستوقف قارئه ويستفز مشاعره وعقله حتى يفكر في مأساة حياته . . . ص ٧٥ ، ٧٦

هذا ما قلته بالحرف الواحد . . . فإذا كان الدكتور يرفض هذا التفسير او هذا التفسير فلماذا لم يفصح عن وجهة نظره . . . ويقدم تفسيره الخاص حتى نعرف حقيقة تصوره للدراسة او للقصيدة او نعرف على اي سؤال يعترض . . . وانا اسأله : هل يعتقد الدكتور مصطفى ان أمل يدعو في هذه القصيدة للرفض والثورة ؟ وإذا لم يوافق على ذلك . . . فهل يوافق على ان أمل كان يدعو للخنوع والاستكانة ؟ وان هذه الرسالة اي الدعوه للخنوع والاستكانة كانت هي رسالة أمل التي كان يجاهد بشعره لتوصيلها للقراء ؟

ولو كنت حقاً بلا تصور سليم لمسيرة دراستي .. لاكتفيت بالقاء بعض الأسئلة وتركت الأمر معلقاً كما يفعل الدكتور .. في كل تعليقاته وكما سمعت في الملاحظة الثانية :

يقول أمل دنقل :

وان رأيتم في الطريق « هانيبال »

فأخبروه أنني انتظرته مدى « على أبواب روما » المجهدة
وانتظرت شيخوخ روما - تحت قوس النصر - قاهر الأبطال
ونسوة للرومان بين الزينة المعرفة
ظللن ينتظرن مقدم الجنود
ذوى الرؤوس الاطلسية المجمدة

لكن « هانيبال » ما جاءت جنوده المجندة .. الخ .

وعلى الدكتور مصطفى رجب قائلاً « قرأ الكاتب السطر الثالث في هذه المقطوعة بنصب « شيخوخ » على الفعولية للضمير المتصل بالفعل « انتظر » قبله . وقد فهم من هذه القراءة الخاطئة أن الشاعر الذي يتحدث بصيغة الفاعل ، انتظر هانيبال فلم يأت ، وانتظر الشيخوخ فلم يأتوا .

« وبناء على هذا الفهم جعل الكاتب « قيصر مو» للديكتاتور الذي كان يعمل على القضاء على الجمهورية والديمقراطية ، وشيخوخ روما مم رموز الديمقراطية ومن ثم جاء انتظاره (اي انتظار الشاعر) لشيخوخ روما كما انتظر هانيبال لكنهم لم يسرعوا لانقاذه » .

والحقيقة أن تسكين قاء التائيث في السطر الشعري المذكور ورفع شيخوخ روما لتكون فاعلاً لفعل (وانتظرت شيخوخ روما ..) يرفع هذا التكلف الشديد الذي يذهب إليه الكاتب ، ويوقعه ويوقع معه القارئ في براثن الفهم الخاطئ . وهذا هو الوجه السائخ لقراءة نص أمل دنقل .

هذه ملاحظة جديرة بالاهتمام لا بد أن نتوقف عندها طويلاً . فإذا سلمنا بصححة هذه القراءة ... فلنخرج من براثن الفهم الخاطئ .
لأن الدكتور وقف عند حد القراءة فقط لبيت واحد في هذه المقطوعة ولم يقل لنا شيئاً عن معناه في السياق العام للقصيدة بعد أن رفع المفعول وجعله فاعلاً ... ولكن أزيد : الامر وضوحاً لا بد أن أقول أن الشاعر أمل دنقل يوظف رموزاً تراثية ذات دلالات راسخة ومعروفة في

اذهان عامة المثقفين وخاصتهم . فهو يتحدث بلسان اسبارتاكوس قائد ثورة العبيد التي احمدت بعد حوالي عامين من اندلاعها وانتهت بصلب اسبارتاكوس على ابواب روما (٧١ قبل الميلاد) واذا أخذنا بقراءة الدكتور مصطفى رجب فعليه أن يجيب على هذه الاسئلة حتى يخرج القارئ من الفهم الخاطئ أو الحيرة التي اوقعه فيها :

* اذا كان اسبارتاكوس يرى في هانيبال مخلصا يتطلع اليه وينتظر مقدمه .. فلماذا ينتظره الشيوخ ايضا ؟ وإذا استطعنا أن نفهم دوافع ماته النسوة اللاتي خرجن في زينتهن المعربدة لرؤيه جنود هانيبال .. فهل يمكن أن يقال ان شيوخ روما قد وفروا تحت قوس النصر للترحيب بهانيبال ايضا ؟ هل خرجو ليسلموه مفاتيح روما العتيده - مفاتيح مدinetهم - ويستسلمون له ؟

وإذا انكر الدكتور مصطفى رجب على شيوخ روما أن يكون رموزا للديمقراطية .. فهل يجرؤ على الادعاء بأنهم كانوا رموزا للخيانة والانهزامية .. وانهم خرجو لليسليموا هانيبال مفاتيح مدinetهم ؟

ان التصور للصحيح لنص أدبي يتعامل مع رموز تاريخية واضحة الدلالة لا يمكن أن يكتفى بقراءة النص وحده كاملا أو مجزءا بعيدا عن مصادر هذه الرموز ودلائلها ففيجرده من المغزى ومن الدلالة العصرية التي يقصد اليها الشاعر .

وكيف ننكر أنه كان بين شيوخ روما من هم ضد العبودية وضد الديكتاتورية . لم تكن الديمقراطية بالمعنى الذي نفهمه الآن .. وإنما كان هناك صراع كبير يشتبك فيه القواد والشيوخ والنبلاء وال العامة من عبيد وفلاحين . وفرسان وأقنان وأن يوليوس قيصر قتل بالقرب من الكابيتول سنة ٤٤ قبل الميلاد - قتله أصدقاؤه وقواده وعلى رأسهم بروتس خوفا من طموحه ورغبته في الانفراد بالسلطة بعد أن تخلص من شريكه يوم بي وكراسوس أعضاء الحكومة الثلاثية ، كان ذلك بعد حوالي ثلاثة عاما من صلب اسبارتاكوس وتعليقه عند ابواب روما .

هل كان تطور هذا الصراع - بدءا من قتل العبد الذي تمرد الى اغتيال اعظم قادتهم حتى لا يتحول الى دكتاتور ، يجري في فراغ بين قتله ومقتولين دون اصداه او انعكاسات شعبية واسعة . ان من يقرأ عن هذه الفترة سوف يجد في كتب التاريخ نماذج عديدة من الشيوخ والنبلاء والضباط من كانوا يتمتعون برأوية اجتماعية وانسانية تتضاعف في اهتمامهم مصالح العامة والعبيد ايضا .. بل ان إلأفلام العالمية التي عرضها

اما عن اعتراضه على تفسيري لقول أمل دنقل :

المجد للشيطان معبود الرياح

من قال : لا ، في وجه من قالوا : نعم ..

حين يجتازى، الدكتور عبارة « نموذج العصيـان القاطع في وجه جمهـرـة الخـائـفين »، ثم يقـنـزـ الى ان المقصـود بـجمـهـرـةـ الخـائـفينـ هـمـ الملـائـكـةـ ثمـ يـنبـرىـ لـلـدـفـاعـ عنـ الملـائـكـةـ وـعـنـ طـاعـتـهمـ وـدـوـافـعـهاـ معـ أـنـىـ لمـ أـنـكـ الملـائـكـةـ منـ قـرـيبـ اوـ بـعـيـدـ لـاـنـ الـاـهـتـمـامـ كـلـهـ مـرـكـزـ عـلـىـ الشـيـطـانـ كـمـعـادـلـ مـوـضـوـعـىـ لـنـمـرـدـ بـعـضـ الـافـرـادـ ضـدـ السـلـطـةـ الـمـلـطـلـةـ اوـ الـطـغـيـانـ وـهـىـ قـيـمةـ اـدـبـيـةـ اوـ تـقـلـيدـ اـدـبـيـ استـخـدمـهـ الشـاعـرـ الـالـلـانـيـ جـيـتـهـ فـيـ قـصـتـهـ « دـكـتـورـ فـوـسـتـسـ »ـ وـاسـتـعـملـهـ الشـاعـرـ الـانـجـلـيـزـيـ مـارـلـوـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ بـنـفـسـ الـاسـمـ وـاسـتـخـدمـهـ الشـاعـرـ الـانـجـلـيـزـيـ مـيـلـقـوـنـ فـيـ مـلـحـمـتـهـ « الفـرـدـوـسـ المـفـقـودـ »ـ الـتـىـ قـامـ بـتـرـجـمـتـهاـ اـخـرـاـ الدـكـتـورـ مـحـمـدـ عـنـانـىـ .. وـنـفـسـ الشـىـءـ فـعـلـهـ الـعـقـادـ فـيـ قـصـيـدةـ كـبـرـىـ بـاسـمـ « الشـيـطـانـ »ـ يـعـدـهـ بـعـضـ النـقـادـ اـفـضـلـ قـصـائـدـهـ فـلـمـاـذـاـ كـلـ هـذـاـ الـغـمـ وـالـلـمـزـ وـالـتـهـيـيدـ بـاثـارـةـ الـجـدـلـ الـعـقـيـدـيـ وـالـاتـهـامـ وـقـولـ الدـكـتـورـ مـصـطـفىـ رـجـبـ « اـنـ هـذـهـ الـلـفـةـ مـنـ الـكـاتـبـ مـنـ شـائـهـاـ انـ تـشـيرـ جـدـلاـ عـلـىـ « الـمـسـتـوـىـ الـعـقـيـدـيـ »ـ لـدـىـ الـمـتـذـوقـينـ وـالـقـرـاءـ .. فـلـيـطـمـنـنـ الدـكـتـورـ اـنـ الـلـحـيـنـ لـاـ يـعـرـفـونـ بـيـوـجـودـ الشـيـطـانـ اـصـلـاـ كـجـزـءـ مـنـ اـنـكـارـمـ لـاـ وـرـاءـ الـطـبـيـعـةـ اـيـ اـنـكـارـ عـالـمـ الغـيـبـ .. وـالـمـؤـمـنـونـ فـقـطـ هـمـ الـذـيـنـ يـذـكـرـونـ الشـيـطـانـ وـيـذـكـرـونـ تـمـرـدـهـ اوـ رـفـضـهـ كـرـمـ لـلـشـمـوخـ اوـ الـعـصـيـانـ كـمـاـ يـفـعـلـ

بعض الشعراء . وبناء على ما تقدم لا يكون فيما كتبته سببا للاثارة او الاصطياد والتشكيك . وادعاء الايمان والمزايدة به مسلك يشنن الكاتب والمنكر لانه يتناقض مع جوهر الايمان الذي هو « ما وقر في القلب وصدقه العمل » فتصيد هذه الموضوعات من مهمة آخرين .

اما قوله « على مستوى الفهم الادبي المستند الى رؤية واقعية تنظر الى ما وراء النص الشعري لتقهم ما يريد الشاعر ان يقول وهذا ما فعلته أنا في دراستي ولكنك انكرته على أساس أنه تفلسف - مع ان الفلسفة والتفلسف أمور من طبيعة النقد الادبي ويكتفى دليلا على ذلك أن اول من وضع أصول النقد الادبي هو الفيلسوف ارسطو بكتابه « فن الشعر » ومازال فلاسفة الجمال والاخلاق والاجتماع يساهمون في قضایا الفكر الادبي ومناهج النقد . رفضت كل هذا ورفضت « أن تنظر الى ما وراء النص الشعري » حتى ترى الوحدة من خلال التنوع أو ترى التوافق في الرؤية خلف التناقض الخلاهري واكتفيت يا دكتور بطرح الالغاز على أنها ملاحظات وتهربت تماما من تقديم وجهة نظر واضحة صريحة حتى أني زكل من قرأ كلامك لا يعرف ماذا ترفض وماذا تقبل . فأنت ترفض أن يكون أمل داعية للتمرد وترفض أن يكون داعية للاستكانة والخنوع . وترفض قولى بأن « الشاعر يستخدم التقىضين ساخرا سخرية مريرة بواقع الانسان في مجتمعاتنا ، وبالبدائل المطروحة أمامه . وهو يستخدم هذا الاسلوب الغريب لكي يستوقف قارئه ويستفز مشاعره وعقله حتى يفكر في مأساة حياته » .

فبناء القصيدة يقوم على المفارقة المركبة التي سماها استاذنا الجليل الدكتور لويس عوض « بلاغة الأضداد » حيث يقول في مقاله « شعراء انرفض » (الاهرام ١٩٧٢/٧/٧) « ومكذا ينتقل أمل دنقل من التقىض الى التقىض ، فالسائل : المجد للشيطان في أول المونولوج ينتهي بقوله إن كل دمعة سدى . ولكن ما هكذا ينبغي أن يفهم شعر الشعراء ، فهناك نوع من التهمم الخفي الذي يقصد اليه الشاعر سوا ، في تمجيده لشموخ أعظم العصاة او في تبشيره بضرورة الانحناء والانهزامية بغير قيد او شرط وهذا التهمم الخفي مجسدة في المقابلة يقيمهما بين الرفض الأعظم والقبول الأعظم ، والا كانت دعوته في آن واحد عبادة للشيطان ولعنة على البشر »

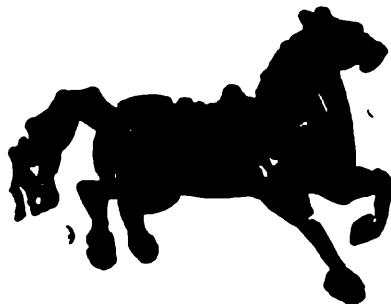
« وهذه طريقة شعراء الرفض اذن في التعبير عن احتجاجهم على الواقع المرفوض . هم يؤلبون الطغاة على الطغيان بتجميد الطغيان وهم يؤلبون العبيد على العبودية وهذه بلاغة الأضداد . »

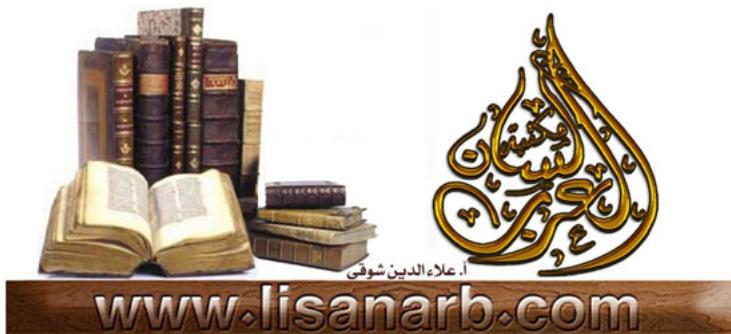
بقيت آخر ملاحظات الدكتور حين يقول « أحيى مجلة أدب ونقد على اهتمامها بدراسة شعر أمل ننقل وأتمنى أن تستكتب لهذا الغرض وميائله من تتوسم فيهم العدل ، ومن تنتسم فيهم روانج الموضوعية وعمّا للهم وقمة البصيرة » وهذا بيت القصيد فليس هناك من توافق فيها كل هذه اشروط مجتمعة الا الدكتور مصطفى رجب طبعا !

اما أنا فلا أطمئن في هذا الشرف ولا أنتظره وإنما أكتب ما أريد وأسعي لنشره فالكتاب رسالة وشهادة ٠٠ ود الواقع الكاتب الأصيل هي التي تفرض عليه أن يكتب وأن يعبر عن رأيه وأن يسعى ويناضل لنشر هذا الرأي ٠٠ وقد عرفت الفرق بين كلمتي « يكتب » و « يستكتب » في أثناء تجربة مريرة بعد حصولي على دبلوم الدراسات العليا في النقد والادب المسرحي من معهد الفنون المسرحية ٠٠ وتقدمت بخطبة بحث لدراسة أعمال كاتب مصرى من أبرز كتابنا المعاصرین ٠٠ لكن الموضوع رفض وتنصل الاستاذ المشرف من تبعة هذا الموقف وكذلك العميد وكان من كتاب السرح وأساتذة النقد المشهورين - وبعد مدة عدت لمناقشة الموضوع معه فأخذني استاذ من تربطني بهم صداقة ونصحنى بأن أكتب عن العميد ومسرحه كما يفعل الآخرون ٠٠ ان كنت أريد الحصول على الماجستير ٠٠ ثم أخذنى أمام العميد وكرر الموضوع ووجدت العميد موافقا تماما على هذا الأمر . وهنا أخذت افكر وأقلب الامر على وجهه ٠٠٠ وفي النهاية قررت عدم الاستجابة لهذا الرأى وقطعت علاقتى بالمعهد كدارس وخسرت فرصة الماجستير والدكتوراه ٠٠ ولا شك اننى خسرت ماديا ٠٠ لكننى كسبت نفسي ٠٠٠ ومن يومها لا أقبل ولن أقبل أن يستكتبنى أحد ٠٠ واخترت أن أكتب عن المنسيين من عباقرة علماء وأدباء هذا الشعب فكتبت كتابا عن الدكتور « محمد كامل حسين مفكرا ، وأديبا ، نشر في خارج مصر مسلسلا في مجلة عربية ولم ينشر في مصر حتى الان ٠٠ وكتبت عن أمل نقل دراسة كاملة سوف تخرج قريبا في كتاب ولو على حسابي الخاص ٠٠ ففي ظل هذا التدهور الفكري والثقافي لا منر أمام الكتاب والأدباء الجادين من التضحية بالجهد والمال ولو بقوت يومهم لكسر طوق الاحتياط والسيطرة الذى حكم حولهم ٠٠ لأن أزمة الثقافة وما جرى للعقل المصرى والوجدان المصرى من تدهور واحتلال على مدى سنوات الردة والفوبي ٠٠٠ تتطلب من جميع المخلصين أن يساهموا في إنقاذ هذا الوضع حتى نعيid لثقافتنا وجهها النابض الشرق ٠٠ وفي هذا « لا يستوى الأعمى والبصير والذين يعلمون والذين لا يعلمون » صدق الله العظيم .

أما قولك بأن دراستي هي «أدنى الدراسات شكلًا ومضمونا» فأنني
أسألك كيف أذن أوحت لك بكتابه هذا المقال .. وكيف وصلت إلى هذه
النتيجة وأنت لم تتعرض لباقي الدراسات بأى ذكر ؟ إن الحكم على
هذا الكلام ساتركه لتلاميذك من أبناء أسوان النجبا، الذين يتعلمون منه
ـ العدل وعمق الفهم وروائع الموضوعية ـ

اما مجلة أدب ونقد وهيئة تحريرها فأشكر لها تقديرها لحرية
الرأي واحترامها لهذا المبدأ .. العظيم .. وهو ما يعطيها دور الريادة
بين المجالات الثقافية في مصر - والسلام .





رقم الابداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة اخوان مورافتلى
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
٩٠٤٠٩٦ تليفون